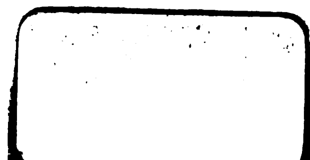


Die Kunstanschauung Wilhelm Müllers.

Ein Beitrag zum Verständnis und zur Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Königl. Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Aloys Joseph Becker
Oberlehrer.



Borna-Leipzig
Buchdruckerei Robert Noske
1908.

Dekan: Professor Dr. **von Lilienthal.**

Referent: Professor Dr. **Julius Schwering.**

Meiner lieben Braut

zugeeignet.

Inhaltsverzeichnis.

II. Didaktische Dichtungen.

III. Das Epos.

IV. Das Drama.

Vierter Abschnitt.

Die Übersetzungskunst.

Schluß.

Literaturverzeichnis.

Gustav Schwab, Vermischte Schriften von Wilhelm Müller. Leipzig 1830.

Diary and Letters of Wilh. Müller, ed. James Taft Hatfield, Chicago 1903.

Blumenlese aus den Minnesängern. Herausgegeben von Wilhelm Müller. Leipzig 1816.

Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts. Herausgegeben von Wilhelm Müller. Leipzig 1822.

Neugriechische Volkslieder. Gesammelt und herausgegeben von C. Fauriel. Übersetzt und mit des französischen Herausgebers und eigenen Erläuterungen versehen von Wilhelm Müller. 2 Teile. Leipzig (Leopold Voß) 1825.

Gubitz' Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. 1817, 1818, 1819.

Zeitung für die elegante Welt. 1825.

Wilhelm Müller, Homerische Vorschule. 1824.

Literarisches Konversationsblatt. 1821, 1822.

Urania. 1822.

Blätter für literarische Unterhaltung.

Hermes. 1820, 1822, 1823, 1827.

Allgemeine Literaturzeitung. 1827. I.

Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik. 1827.

Enzyklopädie von Ersch und Gruber. 1825, 1826, 1827, 1828.

Egeria. Sammlung italienischer Volkslieder, aus mündlicher Überlieferung und fliegenden Blättern, begonnen von Wilhelm Müller, vollendet, nach dessen Tod herausgegeben und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. O. L. B. Wolff. Leipzig (Ernst Fleischer) 1829.

Wilhelm Müllers Gedichte. Vollständige kritische Ausgabe von James Taft Hatfield. Berlin (B. Behrs Verlag) 1906.

Max Müllers Erinnerungen: Alte Zeiten, alte Freunde. Deutsch. Gotha 1901.

Allgemeine deutsche Biographie.

Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig 1905.

A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Neudruck besorgt von Minor. Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Herausgegeben von Bernhard Seuffert. Heilbronn 1884.

Marie Joachimi, Die Weltanschauung der Romantik. Jena und Leipzig (Diederichs) 1905.

Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker. Dortmund (Ruhfus) 1906.

S. Schulze, Der junge Goethe. Halle 189.4

Otto Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung. Leipzig 1905.

Carl Weitbrecht, Schiller und die deutsche Gegenwart. Stuttgart (Adolf Bonz & Co.) 1901.

Adalbert Schroeter, Geschichte der deutschen Homerübersetzung im 18. Jahrhundert. Jena (Costenoble) 1882.

O. F. Gruppe, Deutsche Übersetzerkunst. Hannover (C. Rümpler) 1859.

Vorbemerkung.

Die vorliegende Arbeit will ein Versuch sein, aus Wilhelm Müllers kritischen und sonstigen prosaischen Arbeiten, die unseres Wissens bis jetzt noch nicht zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht worden sind, ein Bild von seiner Kunstanschauung zu gewinnen. Es war daher zunächst unsere Aufgabe, die vielfach zerstreuten Aufsätze Müllers aufzusuchen; zwar hat schon Gustav Schwab in Bd. 3 der vermischten Schriften von Wilhelm Müller, Berlin 1830, Novellen, Literarhistorisches und kritische Aufsätze unseres Autors gebracht, aber ohne die Quellen anzugeben. Trotz des Bemühens, alles zusammenzutragen, was unserem Zwecke dienlich sein konnte — Goedekes Grundriß Bd. 8 hat uns dabei gute Dienste geleistet —, ist es nicht ausgeschlossen, daß sich noch das eine oder andere hätte finden lassen, das für unsere Untersuchung gepaßt hätte. Doch ohne absolute Lückenlosigkeit erreicht zu haben, hoffen wir doch das Wesentlichste zum Verständnis der künstlerischen Persönlichkeit des Dichters und Kritikers beigebracht zu haben. Alle Äußerungen W. Müllers, die seine Kunstanschauung zum Ausdruck brachten, sollten systematisch geordnet werden; zu einigen wurde auch kritisch Stellung genommen, bei allem aber sollte der Autor möglichst selbst zu Worte kommen. Satzbau und Ausdrucksweise sind vielfach aus seinen Schriften herübergenommen und erscheinen mitunter etwas steif und hart.

Möge der Zweck dieser Untersuchungen in etwa sich erfüllen. Meinen herzlichsten Dank spreche ich auch an dieser Stelle dem Herrn Universitätsprofessor Dr. Julius Schwering aus, auf dessen Anregung hin ich mein Studium auf diesen Gegenstand richtete, und der mir in wohlwollender und freundlicher Weise mit seinem Rat zur Seite stand.

Elten, am 80. Todestage Wilhelm Müllers
den 1. Oktober 1907.

Der Verfasser.

Ohne Zweifel wird das deutsche Volk Wilhelm Müller aus Dessau nie vergessen, den Waldhornisten, den Griechensänger und den „Weinumblühten, den Eros, den die Götter tief durchglühten“, von dem Heine in seinen Reisebildern III 1830 sagt: „Ach, er war ein deutscher Dichter“, und der in einem Briefe vom 7. Juni 1826 aus Hamburg schreibt, daß er keinen Liederdichter außer Goethe so sehr liebe als ihn; nicht Uhland und nicht Rückert stehen ihm so nah, „nur Sie, Wilhelm Müller, bleiben mir also rein genießbar übrig, mit Ihrer ewigen Frische und jugendlichen Ursprünglichkeit“. Von ihm hat Heine gelernt und mit Verehrung zu ihm hinaufgeblickt. „Ich glaube erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte, gefunden zu haben. Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder, und sämmtlich sind es Volkslieder“, und weiter heißt es: „Ja, ich bin groß genug, es sogar bestimmt zu wiederholen, und Sie werden es mal öffentlich ausgesprochen finden, daß mir durch die Lektüre Ihrer 77 Gedichte zuerst klar geworden, wie man aus den alten, vorhandenen Volksliedformen neue Formen finden kann, die ebenfalls volkstümlich sind, ohne daß man nötig hat, die alten Sprachholprigkeiten und Unbeholfenheiten nachzuahmen... Ich bitte, bleiben Sie mir gewogen, werden Sie nie irre an mir, und laßt uns in gemeinschaftlichem Streben alt zusammen werden. Ich bin eitel genug, zu glauben, daß mein Name einst, wenn wir beide nicht mehr sind, mit dem Ihrigen genannt wird, — darum laßt uns auch im Leben liebevoll verbunden sein“.

Wilhelm Müller ist nicht bloß ein gottbegnadeter Sänger und Dichter, „überhaupt eine in mancher Beziehung typische und vorbildliche Gestalt, wie die meisten Junggestorbenen, die Idealgestalt des deutschen Dichters bis in die Zeit der Münchener, ja

in die siebziger Jahre hinein,"[1]) sondern auch wie viele Romantiker ein Kritiker, der wie wenige dazu berufen war, das Feld der Poesie, das er als Dichter mit Erfolg bebaute, auch von der Höhe der Theorie zu überschauen.

Die Aufgabe der folgenden Untersuchungen wird es sein, des Dichters bisher noch nicht gewürdigte Tätigkeit als Kritiker und Prosaschriftsteller ins Auge zu fassen, und zwar sollen seine künstlerischen Anschauungen, die nicht in Form eines Systems uns bekannt sind, sondern ganz zerstreut in seinen verschiedenen Arbeiten und kritischen Aufsätzen sich vorfinden, zu einem Bilde geordnet zur Darstellung kommen, ein Beitrag zur Kenntnis und zum Verständnis seines künstlerischen Schaffens.

Wir haben Wilhelm Müller einen Romantiker genannt. Sein ganzes Leben, besonders die Jahre seiner geistigen Entwicklung fallen in die Zeit der Romantik. Müllers Tagebuch, das er an seinem 21. Geburtstage, am 7. Oktober 1815, angefangen und bis auf einige Unterbrechungen bis zum 15. Dezember 1818 fortgesetzt hat, sowie seine Briefe[2]) lassen erkennen, daß er schon als Student in Berlin mit den bedeutendsten Vertretern und Führern der romantischen Bewegung zum Teil in persönlicher Beziehung und freundschaftlichem Verkehr gestanden, und daß er auch im Sinn und Geist der Zeit gearbeitet und gestrebt hat.

Am 26. Januar schreibt er in sein Tagebuch: „Ich habe in diesen Tagen viel im Novalis gelesen, der mich oft gar wunderlich ergriff, es schien die Stimme desselben nicht von außen zu mir hereinzuklingen, sondern aus mir hervor. Es schien mir, als hätte ich das Alles schon lange sagen wollen, wäre aber stumm gewesen".

Jakob Böhme, den Görlitzer Schuster und mystischen Philosophen, den Lieblingsschriftsteller der romantischen Schule, hat auch er, wie sein Tagebuch berichtet, vom 26. bis 31. Januar gelesen.

---

[1]) Adolf Bartels, Gesch. d. deutsch. Literatur, Leipzig (Avenarius) 1905, Bd. 1 S. 68.

[2]) Diary and Letters of Wilhelm Müller, ed. James Taft Hatfield, Chicago 1903.

In Berlin gehörte er dem jungen romantischen Kreise an, der im Winter 1814 auf 1815 zu poetischem Schaffen zusammentrat und in den „Bundesblüthen“, in denen Anfang Januar 1816 auch Müllers erste Gedichte erschienen, ihre Poesien veröffentlichten. Die Freunde hatten, wie es in den Ankündigungsworten zu den „Bundesblüthen“ heißt, „lang mit frommer Glut gefochten für Gott, die Freiheit, Frauenlieb und Sang und Eichengrün um ihre Stirn geflochten“. Begeisterung für die nationale Vergangenheit des deutschen Volkes als Grundlage zu einer größeren nationalen Zukunft, verbunden mit künstlerischer Sehnsucht nach mittelalterlicher Farbenpracht, war das Band, das diese patriotischen jungen Leute zusammenhielt. Am 4. Januar 1815 wurde die „Berlinische Gesellschaft für deutsche Sprache“ gegründet, der die Hauptvertreter der deutschen Sache: Jahn, Zeune, Heinsius, Giesebrecht, Fouqué, Brentano u. a. angehörten; auch Wilhelm Müller war Mitglied und nahm an ihren Sitzungen regen Anteil, worüber sein Tagebuch eingehend berichtet. Dort erfahren wir auch, daß er ein großes Interesse für die altfranzösische Poesie hatte und sich lange mit einer deutschen Bearbeitung des Troubadours Geoffroy Rudels beschäftigte, auch an der Wiederherstellung des Nibelungenlieds in dreifüßigen Versen arbeitete.

Die literarischen Ideen und Bestrebungen der Jungromantik haben auf ihn eingewirkt; in ihrem Geiste hat er sich auch betätigt. Als es galt, den altdeutschen Minnesang wieder zu erwecken und zu pflegen, hat er seine Teilnahme dadurch bekundet, daß er sich in umfangreichen Übertragungen altdeutscher Minnelieder versuchte.[1]) Mit diesem Büchlein seiner Blumenlese[2]) wünscht er vor allem den deutschen Frauen ein nicht unwillkommenes Geschenk zu machen. Bezeichnend für seine Gesinnungen und sein Streben sind die Worte in der Vorrede pg. VII: „Möge es ein freundlicher Lehrer werden, der euch in spielendem Unterricht mit der Sitte und Sprache jener schönen Zeit vertraut mache,

---

[1]) vgl. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker, Dortmund (Ruhfus) 1906.

[2]) Blumenlese aus den Minnesängern, herausgegeben von Wilhelm Müller, Mitglied der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache. Erste Sammlung. Berlin 1816.

die eurer Ehre und Liebe so voll war, daß wir unsre armselige Modewelt mit ihren welken Blumen noch so reichlich schmücken und würzen können. Wie sollte es mich freuen, wenn alsdann meine schwachen Nachklänge, samt allen den anderen recht bald überflüssig würden und in Vergessenheit untergingen; wenn die alten Lieder in alter Weise und alter Sprache in eurem Munde und auf euerer Harfe fortlebten und die alten Sitten und die alte Liebe aus ihrem Grabe wachsängen! Denn welcher Hügel möchte solchem Auferstehungsrufe verschlossen bleiben?"

Um die Schätze der alten vaterländischen Poesie seinen Zeitgenossen zuzuführen, hat er die „Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts" herausgegeben. Auch seine Beiträge, die er in Form von Erzählungen für bekannte Zeitschriften, besonders den „Gesellschafter" lieferte, sind von romantischem Geiste getragen. In Gubitz' „Gesellschafter", dem Brennpunkt des literarischen Lebens in Berlin, erschien 1817 von ihm „Das Harfenreich", ein Feenmärchen von der schönen Prinzessin Serena, der blühenden Königstochter, die, wie es heißt, vor allen Dingen auf der Welt die Blumen und den Gesang liebte, und die für sie Spielsachen und Puppen, später auch ihre Liebhaber und ihr Bräutigam waren. Die Erzählung erinnert vielfach an den Tieckschen Stil. In demselben Jahre veröffentlichte er in ebendieser Zeitschrift für Geist und Herz „Zwei altdeutsche Beispiele" nach Handschriften[1]) Vom geistlichen Hochmut und[2]) Von der Versuchung; auch einige Blumendeutungen: „Das Jelängerjelieber", „Das Vergißmeinicht" und „Die Aster", kurze sinnige Erzählungen, die zeigen, wie diese Blumen zu ihren Namen kamen. „Die Feuerlilie"[1]) erzählt, wie das Geschlecht der Feuerlilien aus der goldenen Schale des Apfels, den Adam gegessen, zu ihrer roten Farbe gekommen ist. „Die drei Könige, aber nicht die heiligen", oder „Kömmt Zeit, kömmt Rath"[2]) ist eine Legende von den drei Königen, zwei weißen und einem schwarzen, die nicht wie die heiligen drei Könige dem Stern nach Bethlehem folgen, sondern unstät wie der ewige Jude in der weiten Welt umherirren. Ganz interessant ist auch ein Bei-

[1]) Gesellschafter 1818, 1. Blatt.
[2]) Gesellschafter 1819, 57. Blatt.

trag Müllers in der eleganten Zeitung „Deutsche Blätter- und Blumensprache",[3]) Bruchstücke der vaterländischen Blumensprache, die er teils eigenhändig aus einer altdeutschen Handschrift der königlichen Bibliothek zu München kopiert, teils auch aus verschiedenen Handschriften der Bibliothek zu Trier entnommen hat. In einer Zeit, wo die orientalische Blumensprache unsern deutschen Schönen so geläufig geworden ist wie das ABC einer Bilderfibel, meint er, wird es ihnen nicht unwillkommen sein, die Blätter und Blüten auch einmal deutsch reden zu hören. Es heißt da z. B.: „Eichenblätter bedeuten Festigkeit. Wer sie trägt, der meint, seinen Willen könne Niemand brechen. Wem es aber von seiner Liebsten befohlen wird, sie zu tragen, dem wird damit Stetigkeit an's Herz gelegt".

„Augentrost" (Euphrasia). „Wer allezeit ein Wohlgefallen hat an seiner Liebsten, und nichts an ihr sieht, was seinen Augen nicht wohlthue, der soll Augentrost tragen, das ist allezeit ein lustiges Blümchen."

Mit Tieck und Fouqué verkehrte er bis zu seinem Tode in freundschaftlicher Weise. Bei jenem kehrte er häufig in Dresden ein; ihm legte er seine Müllerlieder vor, und von seinem Urteil aufgemuntert, faßte er den Entschluß, damit in die Welt zu treten. In einem Brief aus Dessau an ihn — 17. Oktober 1822 — heißt es: „. . . Wie viel verdanke ich Ihnen, mein verehrter Freund! Darum nehmen Sie meine Dedikation, die einfach ist, wie ich selbst, nicht für eine formelle Redensart, sondern für den wahren Ausdruck meiner Dankbarkeit" — gemeint ist die Widmung der „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten 1820 (datiert 1821). Tiecks Büste, die Müller zu seinem 32. Geburtstag, den 7. Oktober 1826, von seiner Frau zum Geschenk erhielt, stand in seinem Zimmer so, daß er sie immer vor Augen hatte, ein Zeichen, wie sehr er ihn verehrte.

Aus seinen Briefen an Fouqué geht hervor, daß zwischen beiden ein inniges Verhältnis bestanden hat. Dem Major, auf dessen Wohlwollen und Urteil er großen Wert gelegt hat, unterbreitete er seine ersten poetischen Jugendversuche.

---

[3]) Zeitung für die elegante Welt 1825 Nr. 18f.

Clemens Brentano, den er 1816 in der Deutschen Gesellschaft zu Berlin kennen lernte, verkehrte wie er im Hause der Luise Hensel und gehörte bekanntlich mit Müller zu den Verehrern der Dichterin. Achim von Arnim schrieb 1817 die Vorrede zu Müllers Übersetzung von Marlows englischer Tragödie „Doktor Faustus". Die Hauptvertreter der schwäbischen Romantik Uhland, Kerner und Schwab zählten zu seinen Bekannten und Freunden. Gustav Schwab hat er noch im September 1827 — also kurz vor seinem Tod — mit seiner Gattin besucht und in dessen Haus gewohnt. Er war damals auch Gast bei Kerner, der nicht lange danach beim Empfang der Todesnachricht von W. Müller folgendes Sonett auf ihn dichtete:

„Du kamst zu mir, ein Stern in stiller Nacht,
Warst mit der Sonne Wiederkehr verschwunden,
Von Liedern nicht und nicht von Hellas Wunden
Ward da gesprochen oder still gedacht.
Nein! von des Erdentraumes kurzen Stunden,
Vom Tag, wo unser Innerstes erwacht,
Vom Wiedersehn in beſſ'rer Welten Pracht,
Hat sich hier Geist mit Geist nur eng verbunden.
Der Morgen kam und in des Nebels Schleier
Sah ich dein bleiches Bild mir ferner schweben,
Die Leichenfahn' vom alten Turme wehen,
Die Glocken läuteten zur Sonntagsfeier,
Und mir im Herzen fühlt' ich's mächtig beben:
Fahr wohl! fahr wohl! Dich werd' ich wiedersehen!"

Auch verkehrte er in Schwaben mit Hauff, Haug, Menzel und anderen Literaten, besonders erfreute ihn der Umgang mit Uhland, dem „Klassiker der Romantik", mit dem der Dessauer Dichter manche Ähnlichkeit hat.

Die romantischen Musiker seiner Zeit, K. M. von Weber, dem er als dem Meister des deutschen Gesangs 1824 die „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten" als ein Pfand seiner Verehrung und Freundschaft gewidmet hat, sowie Schubert, von dem die Kompositionen der schönen Müllerin, Wien 1824, erschienen, und andere standen mit Wilhelm Müller in enger Beziehung.

Wie alle Romantiker, so hatte auch er stets eine aufrichtige Bewunderung für Goethe. Am 21. September 1827 hat er ihn mit seiner Frau in Weimar besucht, wurde aber damals von ihm sehr kühl empfangen; überhaupt soll das Verhältnis zwischen den beiden Dichtern nie recht herzlich und aufrichtig gewesen sein, weil Müller sich einmal das Mißfallen des großen Dichters zugezogen hatte. Mehrere Ungenauigkeiten in Goethes Fassungen griechischer Volkslieder, die in der Zeitschrift „Kunst und Altertum" erschienen waren, sind von Müller sehr scharf verurteilt worden (Hallesche Literaturzeitung, Januar 1825 Nr. 7.)

Nichtsdestoweniger aber konnte sich Wilhelm Müller in seiner gesamten dichterischen und künstlerischen Anschauung dem Einflusse Goethescher Gedanken nicht entziehen; auch Ideen der romantischen Zeit, in der er aufgewachsen, haben auf seinen Geist bestimmend eingewirkt.

1817 erschien von dem 23 jährigen Jüngling im Gesellschafter[1]) ein Aufsatz: „Oper und Schauspiel, nebst einigen Bemerkungen über das Theater und über das Berliner Theater im besonderen", in dem er sich in heftiger Fehde mit dem damaligen um 20 Jahre älteren Hofrat A. Müllner, dem bekannten Schicksalsdramatiker, auseinandersetzte und bei der er sich, wie es scheint, zum ersten Male, vor der Öffentlichkeit über Kunst und kunstästhetische Fragen äußerte.

Diese Quelle mag auch als Ausgangspunkt für unsere Untersuchung über Wilhelm Müllers Kunstanschauung dienen.

---

[1]) Gesellschafter 1817, 61. Blatt S. 241 ff.

---

1. Allgemeines über Kunst.

Alle Künste, so heißt es,[1]) haben eine gemeinschaftliche unsichtbare Basis; sie sind ihrem innersten Wesen nach miteinander verwandt und die Zweige eines Stammes: sie können auch ungeteilt gedacht werden als eine universale Kunst, wenn der Mensch nur ein Zurücksinken aller seiner Sinne und Empfindungen in eine einige Allheit denken kann. Ein gemeinschaftliches Element ist ihnen auch allen geblieben von ihrem ursprünglichen Stammleben her: die Dichtkunst in der weitesten Bedeutung des Wortes. Der Geist der Poesie belebt alle Dinge, so lehren die Romantiker, sie sprechen von einer latenten Weltpoesie (Athen. Fragen 248), und Lothario und Ludoviko (Athen. Fragen 166) dozieren: „Jede Kunst und jede Wissenschaft, die durch die Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie. Und jede, die auch nicht in den Worten der Sprache ihr Wesen treibt, hat einen unsichtbaren Geist, und der ist Poesie". (Minor: Friedrich Schlegels Jugendschriften Bd. 2 S. 353 ff.)

Aber noch andere Spuren ihrer Ureinheit zeigen sich nach Müller in allen Künsten. Die Harmonie der Farben und Töne ist kein Spiel der Schwärmerei, obgleich sie dazu gemißbraucht werden kann. Die Tonkunst ist gefrorene Musik, hat ein großer Denker gesagt (Schlegel), auch Goethe nannte die Architektur eine „verstummte Tonkunst", ein Schinkel würde uns gewiß einen herrlichen Dom konstruieren können aus Luthers Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott". Die höhere Tanzkunst oder die Tanzkunst überhaupt (denn Verrenken und Springen ist keine Kunst)

[1]) Gesellschafter 1817, 61. Blatt.

könnte eine im Menschen verkörperte musikalische Modulation sein. Noch näher der Musik ist die Pantomime. Es gibt auch Melodien, die sich so klar aussprechen, daß, wenn zwei gleichgebildete und gleichgesinnte Seelen sie vernähmen, alle beide einen und denselben Text dazu setzen müßten, wenn sie die Gabe der Dichtkunst hätten, und umgekehrt. Durch die schönsten Gedichte klingt immer eine bestimmte musikalische Weise durch, und ich kenne Beispiele, daß Dichter Komponisten gefunden haben, die ihren Versen eben die Weise gaben, die sie selbst im Dichten gehört hatten und wozu ihnen nur das Organ fehlte, sie auch selbst auszusprechen.

Von sich selbst schreibt Müller 1815 am 8. Oktober in sein Tagebuch: „Ich kann weder spielen noch singen, und wenn ich dichte, so sing' ich doch und spiele auch. Wenn ich die Weisen von mir geben könnte, so würden meine Lieder besser gefallen als jetzt. Aber, getrost, es kann sich ja eine gleichgesinnte Seele finden, die die Weise aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt". Es ist bekannt, daß sich später viele Komponisten für die Müllerschen Lieder gefunden haben, die dem musikalischen Element in seiner Lyrik Ausdruck gaben. So sagt er auch in seinem Briefe an seine Frau vom 29. Juli 1822, daß bei Tieck viel gesungen wurde und unter anderen der Bassist Devrient die Komposition seiner Lieder von Berger, Klein und von sich selbst vorgesungen habe, wobei ihn die Sängerinnen unterstützten. Die Musik, die Luise Hensel in dem „Ständchen" (vgl. Bundesblüthen):

Klinge, mein Leierchen, klinge!
Rufe mein Mädchen heraus!
Dringe, mein Liedelchen, dringe
Munter ins schlummernde Haus usw.

fand, fühlt man auch in der Tat sofort heraus.

Für jede Weise gibt es strenggenommen nur *einen* Text, für jeden Text nur *eine* Weise, sagt Müller, „natürlich spreche ich hier von dem Besten in jeder Kunst, das Mittelmäßige hat überall eine breite Straße". Das Wort von dem Durchklingen einer Musik in der Poesie, das er künstlerisch verwirklichte, und das von der redenden Poesie in der Musik ist aber nach ihm nicht so zu verstehen, als ob er der sogenannten Malerei und Deklamation

in der Musik und der musikalischen Onomatopöie in der Dichtkunst das Wort reden wolle. Beide müssen gleichstark im Zügel gehalten werden. Denn so eng verwandt in ihrem innersten Wesen alle Künste sind, so müssen sie doch in ihrer sinnlichen Erscheinung streng voneinander geschieden sein, und nichts ist verderblicher für die eine wie für die andere Kunst als dieses äußerliche Übertragen einer Kunst in die andere". Er nennt das einen Frevel an der Kunst selbst, der redenden, bildenden nnd musikalischen Kunst und sagt: „Wenn z. B. ein Bildhauer seine Marmorstatuen entweder ganz oder in einzelnen Teilen, um diese hervorzuheben, kolorierte, so würde jedermann ihn auslachen, auch in andern Künsten geschieht ähnliches alle Tage und man läßt es hingehen".

Tritt unser Autor so für eine strenge Scheidung der einzelnen Künste ihrer sinnlichen Erscheinung nach ein, so verlangt er auch, daß keine Kunst die Magd einer anderen sei. Denn jeder Kunst, absolut gefaßt, gebühre ihrem Ursprung nach gleicher Rang; „die Vorzüge einer jeden sind nur von relativer Bedeutung. Je nachdem eine oder die andere Kunst entweder überhaupt oder in unserem Volke ausgebildet ist, je nachdem wir in ihr die vollendetsten und zahlreichsten Werke haben, geben wir ihr den Preis vor der weniger ausgebildeten. Die Griechen haben vermöge ihres plastischen Strebens die bildenden Künste und unter ihnen die stereometrisch darstellenden am weitesten gefördert; daher galten ihnen diese Künste auch das meiste. So schätzt der Deutsche die Tanzkunst gering, weil Standhaftigkeit ein Grundzug seines Charakters ist und diese sich bis in seine Knöchel verlaufen hat".(!)

„Die reproduzierenden Künste natürlich, die, wie ihr Name auch sagt, ohne eine produzierende Kunst gar nicht da sein können und also mit einer solchen überall Hand in Hand, oder, wenn sie ihren Dienst schlecht versehen, hinterdrein gehen müssen, sind auf andere Künste angewiesen. Auch steht jeder Kunst eine beliebige schickliche Vereinigung mit dieser und jener zu gegenseitigem Dienste frei; in jedem Kunstwerk aber, das so durch eine wirkliche Vereinigung mehrerer Künste, nicht durch bloße Nebeneinanderstellung, hervorgebracht wird, muß eine Kunst immer Herrscherin sein, der Mannigfaltigkeit Einheit gebend."

Zu der Einheit im Kunstwerk muß dann hinzukommen: Natürlichkeit. Kunst und Natur hängen innig zusammen. Die Kunst soll die Natur nachahmen,[1] d. h. das Bedeutsame in der Erscheinung herausheben mit Übergehung der störenden Zufälligkeiten, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke schaffen, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innewohnende Kraft wie das Sonnensystem beweglich sind und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Ton formte und ihn mit einem von der Sonne entwandten Funken belebte, ein Mythus, ein schönes Beispiel, wie die dichtende Symbolik das Wahre trifft. Darum heißt nachahmen nicht z. B. die Äußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Maximen seines Handelns zu eigen machen, das Wesen der Sache zu erfassen suchen.

Wenn von einem fremden Volke, sagt Müller in dem schon erwähnten Aufsatz über Oper und Schauspiel, ein Fortschritt, eine neue Erfindung in einer Kunst gemacht wird, wozu auch uns die Anlage nicht versagt ist, so machen wir ihr Kunstwerk dadurch zu dem unsrigen, daß wir es auf freie, eigentliche Weise in den Charakter, das Leben unsres Volkes übertragen, also gleichsam verdeutschen. Diese freie Eigentümlichmachung ist aber natürlich nur bei solchen Kunstwerken möglich, wozu auch uns die Elemente von der Natur gegeben sind, bei solchen Kunstwerken, die wir selbst hätten erfinden müssen, wenn uns kein anderes Volk vorgelaufen wäre.

„Wo diese innere Verwandtschaft mit dem nachzuahmenden Stoffe fehlt, trifft die Nachahmung oft nicht den Kern der Sache; man schafft dann nicht nach, sondern bleibt an Unwesentlichem und Äußerlichem kleben. So hat Uhland in denjenigen Balladen und Romanzen, in denen er einen ausländischen Stoff in einer ausländischen Form dargestellt hat, fast ohne Ausnahme

---

[1] A. W. Schlegel, Die Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst 1801—1804. Neudruck besorgt von Minor, in Seufferts deutschen Literaturdenkmalen 1884 Bd. 17.

geistreiche und geschmackvolle Studien ohne karikierte Ziererei und ängstliche Fremdartigkeit geliefert. Er hat die glückliche Mitte getroffen, in welcher dergleichen Gedichte eine fremde Nationalität auf deutschem Grund und Boden feststellen können, ohne daß sie dadurch ganz einheimisch unter uns würde. Aber sie schwankt doch nicht, wie eine schlechtgehaltene Charaktermaske, zwischen dem, woher sie kömmt, und dem, wohin sie will. Gründlichkeit in der Erkenntnis des Fremden und Gründlichkeit in der Würdigung des Eigenen sind die ersten Bedingungen, ohne welche dergleichen Versuche alberne Spielereien werden müssen, und die deutsche Poesie mißbraucht nur gar zu oft ihre allgerechte Fertigkeit des Biegens und Springens zu solchen Mischlingswerken.[1])

Ton und Farbe der spanischen Romanze hat Uhland am besten getroffen. Die poetische Grandezza derselben ist mit natürlichem Anstand gehalten, und die Assonanz geht mit wenigen Ausnahmen dem deutschen Ohr zuliebe in den Reim über, jedoch so, daß derselbe in einem Vokal durch ein ganzes Gedicht fortklingt, wie in den ‚Liebesklagen des Studenten und des Jägers'. Auf diese Weise vereinigt sich die charakteristische Eintönigkeit der spanischen Reimform mit den Anforderungen des deutschen Ohres. Weniger glücklich war Uhland in der Nachahmung von Gedichten altnordischen Stoffes. Der eigenartige Charakter des Nordens, das riesenhaft Großartige jener Eiswelt mit ihren Recken und Drachen tritt in einem zu sehr verkleinerten Maßstabe und in zu abgeschliffenen Formen hervor, um seinen Charakter zu behaupten, und der alte Sagenstoff, in kleine Bruchstücke zerrissen, hat seine Bedeutung verloren, wie z. B. in ‚Siegfrieds Schwert' und dem kürzeren Stück ‚Schwert'. In der Behandlung einiger altnordischen und altdeutschen Sagenstoffe gerät er in eine altertümelnde Manier der Darstellung und Sprache, welche sein poetischer Geist nicht zu beleben imstande ist (‚Jungfrau Sieglinde', ‚Des Sängers Fluch' und andere Stücke, deren Sprache und Vers an das Nibelungenlied und das Heldenbuch erinnern). Es ist nicht gleichgültig, ob in diesen Gedichten ein gegebener alter Sagenstoff enthalten sei, oder ob der Dichter seinen Gegenstand im Sinne

---

[1]) vgl. hierzu und zum Folgenden: Hermes 1827 Bd. 3 S. 94 ff.

jener Sagen nachgeschaffen habe." Geist und Form hängen innig zusammen; jedes Volk gibt dem in ihm lebenden poetischen Geist die passende Form. Darum widerspricht es auch dem Geiste der deutschen Poesie, z. B. gewisse antike Formen nachzubilden, die auf fremdem Boden erwachsen sind, für ihn passen und sonst für niemand. Bei dem Hinweis auf die große Nachahmungssucht der Deutschen[1]) hebt Müller hervor, wie falsch der Begriff der Nachahmung der Antike verstanden worden ist, und er spricht damit Gedanken aus, wie sie sich bei Young, Herder, Goethe, Schlegel und der Romantik finden. „O wie wenig haben wir ihre hohe Vortrefflichkeit ergründet, wenn wir glaubten, ihnen dadurch gleichzukommen, daß wir uns durch Nachahmung ihre Formen aneigneten, uns mit ihren Gefühlen und Gedanken überkleideten, unsere eigenen unterdrückend. Sehen wir denn nicht, daß die wahre Deutschheit die einzige Griechheit ist, die wir von den Griechen lernen können? Daß die Griechen nur dadurch das schufen und schaffen konnten, was wir bewundern, weil sie es ganz aus sich selbst, aus ihrem und ihres Volkes innerstem Kerne herausschufen, und für sich und für ihr Volk? Wahrlich, das ganze antike Streben der Deutschen kömmt mir vor wie der Einfall derjenigen, die das Nibelungenlied dadurch klassisch machen wollten, daß sie es in Hexameter umsetzten."

Der Künstler findet seine erhabene Meisterin, die schaffende Natur, um sich gleichsam mit ihr zu beraten, in seinem eigenen Innern, im Mittelpunkt seines Wesens durch geistige Anschauung oder nirgends, so hat Schlegel das Schaffen von innen heraus, das künstlerische Schaffen gezeichnet, und Müllers vielfache Äußerungen lassen erkennen, daß er dieselbe Anschauung hat. „Produkte, die aus dem Innern des Dichters emportauchen, sind geschaffen, während die anderen mehr gemacht, wenn auch im allgemeinen geschickt und geschmackvoll erscheinen."[2])

Unter dichterisch schaffen versteht er die wunderbare Naturnotwendigkeit mit der höchsten Lust unserer tätigen und leidenden Beförderung, so 1817 in den schon genannten Blättern für Geist

---

[1]) Gesellschafter 1817, 62. Blatt S. 247f.

[2]) Hermes 1827 a. a. O.

und Herz; und am 9. Oktober 1815 schreibt er in sein Tagebuch: „Es ist ein gar liebes Dichten, das Dichten im Innern, das auch wieder zum Innern dringt. Ich trage so manchmal ein Lied lange Zeit mit mir herum, es vollendet sich in mir, es feilt sich sogar — dann aufgeschrieben schnell und ohne Veränderung, das sind dann meine besten Sachen". Es ist eine Art „Sich gehen lassen" dieses dichterische und künstlerische Arbeiten, wie es Kerners Muse eigentümlich ist. Aber das geschieht solchen Naturkindern der Poesie auch wohl öfter. Eben weil ihr Dichten so naturgemäß ist, so ganz ohne Arbeit und Macherei, und ihnen sozusagen im Schlafe gegeben wird, eben deswegen mäkeln und feilen sie auch nicht gern an der lieben Gottesgabe, die sie mit einem gewissen Aberglauben annehmen und weiterschicken. Die Kunst erscheint ihnen noch wie ein Götze, dem sie zu opfern verschmähen.[1]) So hat er auch selbst seine Nachbildungen der Minnelieder geschaffen, wie es in der Vorrede zu der „Blumenlese" heißt. Die Urschrift der alten Lieder hat er drei- bis viermal aufmerksam durchgelesen, dann das Buch beiseite gelegt und das Gedicht aus seinem Innern wieder herausgesungen.

Das Schaffen aus dem tiefsten Innern, das mit ursprünglicher Notwendigkeit erfolgt wie alles organische Wachstum, ist ein untrügliches Kennzeichen des echten dichterischen Genius. Goethe spricht daher in diesem Sinne von einer bei genialen Naturen sich wiederholenden Pubertät, während andere Leute nur einmal jung seien, und fährt dann fort: „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçü, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein

[1]) vgl. Hermes 1827 Bd. 3 S. 122.

würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses" (Gespräch mit Eckermann 11. März 1828).

Goethe hatte sich bekanntlich in Straßburg unter dem Einfluß Herders von jener falschen Nachahmung der Franzosen freigemacht, die nichts Eigenartiges erschaffen, sondern nur äußerlich nachgeahmt haben, und von denen er, ähnlich wie sein Lehrer Herder, in der Shakespearerede ausruft: „Französchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und schwer!" Dagegen sind die gewaltigen Genien der Vorzeit Homer, Sophokles, Shakespeare und dann Erwin v. Steinbach, der große Erbauer des Münsters zu Straßburg, seine Lehrmeister geworden; diese haben ihm gezeigt, was wahre Größe, Nachahmung, Natur und Kunst ist.

Die Größe Erwins und Shakespeares beruht eben darauf, daß sie aus sich heraus schufen, ohne sich an fremde Vorbilder bloß mechanisch anzulehnen. Das ist Natur und wahre Kunst, was von innen kommt. Aus dem Geist des schaffenden Künstlers wird das echte Kunstwerk geboren und dem Stoffe so eine wahrhaft geniale Form gegeben. „Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus *einem* Geiste und Guß und von dem Hauche *eines* Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot" (Goethe am 20. Juni 1831 zu Eckermann). Ihm ist eben die Gottesgabe zu schaffen gewissermaßen wie im Schlafe gegeben, wie Müller sich ausdrückt, an der sie nicht mäkeln und feilen, die sie in Einfalt ihres Herzens annehmen und in sich wirken lassen. Sie machen es wie Goethe, der von sich und seinem künstlerischen Schaffen bekennt, es sei nicht seine Art gewesen, als Poet nach Verkörperung von etwas *Abstraktem* zu streben. „Ich empfing in meinem *Innern* Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen

Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen" (Eckermann, 4. Mai 1827).

Daher ist das Wort Komposition zur Bezeichnung des künstlerischen Schaffens, wie es die Franzosen gebrauchen, wenn sie von Erzeugnissen der Natur reden, bei echten Werken der Kunst und Poesie ungehörig und herabwürdigend und von Goethe durchaus verfemt. „Es ist ein ganz niederträchtiges Wort", äußerte Goethe zu Eckermann, als sie über dieses Thema sich unterhielten, „das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir sobald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen ‚Don Juan' komponiert! Komposition — als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt!"

Durch Komposition kommt eben nicht diejenige Form bei einem Kunstwerk zustande, die man als genial bezeichnet, auch dadurch nicht, daß man gewisse ästhetische Regeln, die ein kritischer Verstand dem Genie von außen gibt, mechanisch befolgt, oder daß vortreffliche Meisterwerke ängstlich nachgeahmt werden, sondern allein aus der organischen Geistestätigkeit des frei schaffenden Genies, das seinem innersten Wesen nach eine organische Kraft ist und deshalb organische Formen produzieren muß.[1]) Deshalb soll nach der Kunstanschauung der Romantik der Dichter es als höchstes Gesetz anerkennen, daß seine „Willkür" kein Gesetz über sich „leide" (Athen. Fragen 116), „denn nur, wenn sich der organische Geist frei, d. h. nach eigenem Gesetz, bewegt, kann er ja dem Kunstwerk seine ganze organische Wesenheit aufdrücken, kann er sich als Organismus und Organismen schaffende Kraft im Kunstwerk offenbaren. Nur wenn er sich weder durch eigene Skrupel noch durch fremde Muster oder fremde ästhetische Begriffe beherrschen und bestimmen läßt, wird seine Darstellung, seine Form, sein wie sein Wesen: „nämlich eine freie organische Entfaltung".

Hieraus erkennen wir, daß zwischen den Anschauungen Wilhelm Müllers über das Wesen der Nachahmung, über die

---

[1]) Marie Joachimi, Die Weltanschauung der Romantik, Jena und Leipzig (Diederichs) 1905, S. 208 f.

Art und Weise des künstlerischen Schaffens und denen Goethes und der Romantik kein Unterschied besteht; daß die Form dem Geist und Stoffe des Kunstwerks entsprechen muß, hat unser Autor mit klaren Worten hervorgehoben. Man vergleiche dieselben Ideen, die sich bei Schlegel in der 12. Vorlesung finden: „Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußere Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zutat ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt gibt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Kristallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst, wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle echten Formen organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerks bestimmt. Mit einem Worte, die Form ist nichts anderes als ein bedeutsames Äußres, die sprechende, durch keine störende Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgenem Wesen ein wahrhaftes Zeugnis ablegt. Hieraus leuchtet ein, daß der unvergängliche, aber gleichsam durch verschiedene Körper wandernde Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters sich auch einen anders gestalteten Leib zubilden muß. Mit der Richtung des dichterischen Sinnes wechseln die Formen, und wenn man die neueren Dichtarten mit den alten Gattungsnamen belegt und sie nach deren Begriffe beurteilt, so ist dies eine ganz unbefugte Anwendung von dem Ansehen des klassischen Altertums. Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört“ (Dram. Vorl. III S. 8ff.).

Wie die Romantiker insgesamt, so war auch Wilhelm Müller ein begeisterter Verehrer der Musik.[1]) „Sie ist eine göttliche Kos-

[1]) vgl. zum folgenden wieder: Gesellschafter 1817, den Aufsatz über Oper und Schauspiel usw.

mopolitin. Ich deute hiermit nicht auf das allgemein verständliche Organ, wodurch sie sich ausspricht (denn das hat sie mit den bildenden Künsten auch gemein), worin mir der Kosmopolitismus unleidlich scheint, und demzufolge die Babylonische Verwirrung sie nicht berührt hat, die endlich doch die Mutter alles Patriotismus ist. Ich will auch darauf kein großes Gewicht legen, daß sie von allen Künsten die einzige ist, die nicht aus der Erde und dem Leben der Menschen auf dieser Erde gleichsam hervorgewachsen ist: denn alle anderen Künste haben mehr oder weniger diese irdische Basis, versteht sich, neben der gemeinschaftlichen unsichtbaren. Die Musik hingegen ist auch in ihrer sinnlichen Erscheinung ohne dieses irdische Element denkbar: sie schwebt über der Erde, die anderen Künste stehen mit einem Fuße immer auf ihr, oder sie taumeln." Die Musik arbeitet mit einem Material, das flüchtig, ja unsichtbar, und abgelöst von jeder Beziehung auf das reale Leben ist.[1]) Darum erscheint nach Goethe (Sprüche Nr. 659) die Würde der Kunst bei der Musik vielleicht am eminentesten, „weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt". „Mein Gefühl bezieht sich besonders auf jene, in der Natur jedes überhaupt empfänglichen Menschen tief begründeten (um bei der Terminologie zu bleiben) kosmopolitischen Eigentümlichkeit der Musik", sagt Müller weiter; „sie ist mit dem blauen Äther zu vergleichen, dem Sternenhimmel, der über Deutschland wie über die Hottentotten, über Italien und über Island seinen heiligen Schleier legt, wie die liebende Mutter über ihren Säugling. Schaue gen Himmel, Fremdling, wo du wandelst auf Erden, in Frankreich oder im Feuerland, und du wirst fühlen, daß du unter deinen Brüdern bist. Und wenn ein Schiff gesegelt kommt auf dem weiten Meere und der Pilger darin sich so recht fremd und verlassen fühlt in der großen Wasserwüste: wenn ihm dann vom unbekannten Gestade her der einfache Gesang einer Fischerin entgegentrat, dann ist ihm, als ginge nun der Weg gerade auf seine Heimat zu. Alle Musiker

[1]) vgl. Otto Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung 1805—1832, Leipzig 1905, S. 221.

sind auch mehr oder weniger Kosmopoliten, und ich will sie darum nicht schelten."[1])

Als Kunst steht ihm daher die Musik höher als die Dichtkunst. „Denn jede Kunst, die sowohl zu eigener Schöpfung als zu reproduktiver Ausübung eine bestimmte, nicht angeborene, sondern zu erlernende mechanische Fertigkeit erfordert, zu eigener Schöpfung aber auch noch eine wissenschaftliche Ergründung ihrer selbst — es gibt auch Ausnahmen und schöne Weisen von Leuten, die nichts vom Generalbaß wissen, aber so schnitzt ja auch mancher Schäfer in Italien gar freie und nette Bildchen, ohne eine Bildhauerschule besucht zu haben — eine solche Kunst, sage ich, hat dadurch um ihr Heiligtum eine Schranke gezogen, die einst jedes von der Natur mit Kraft und Lust ausgestattetes Talent gleich überspringen kann, um sich darin nach Belieben herumzutummeln, bis er sich die tollen Hörner abgestoßen hat. Das Talent muß vor den Schranken erst geprüft, geübt, die Naturkraft durch die Kunst und Wissenschaft geleitet werden, um die Pforte des Eingangs zu finden. Wer aber kein Talent, keine Kraft und Lust an sich fühlt, diese Prüfungszeit zu bestehen, der tritt zurück, sowie er die Schranken gesehen hat." Darum gibt es auch nach Müllers Ansicht in der Musik nicht so viel ausgelassenes Toben des Genies, nicht so viel Pfuscherei der Schwachheit als in der Dichtkunst, die besonders in Deutschland keiner sonderlichen Vorschule bedarf, um geübt zu werden, und zwar im großen wie im kleinen, glücklich oder unglücklich. Und wer dazu berufen ist, in das Heiligtum der Kunst einzutreten, dem wird das Glück des Künstlerlebens, ein doppelter Segen zuteil, der nicht nur auf der Musik, sondern auf allen „mechanisch-theoretischen Künsten" ruht — auch die Baukunst, Skulptur, Malerei rechnet er dazu —: „die äußere selbstbewußte Vollendung des Kunstwerkes und das durch dieses Selbstbewußtsein und durch das Überwinden von wohlerkannten Schwierigkeiten hervorgebrachte Vergnügen an der eigenen Schöpfung. Hierauf gründet sich hauptsächlich das Glück des Künstlerlebens, seine

[1]) Gesellschafter 1817 a. a. O. S. 251 u. 255.

Freiheit und Selbstgenügsamkeit, woran der jetzige Dichter als solcher keinen Teil hat".

„Die Poesie in ihrer reinsten und höchsten Bedeutung ist ein Wunder und der Glaube an dieselbe ein Wunderglaube." Sie ist eine „liebe Gottesgabe", die mit einem gewissen Aberglauben angenommen und weitergegeben wird von denen, die sie empfangen.

„In der Brust des Sängers wirkt und schafft eine begeisternde Kraft, sie zu erklären und nachzuweisen ist nicht möglich, ohne den Glauben an die Poesie zu vernichten.[1])

„Dichten heißt nicht wohlklingende richtige Verse über einen sogenannten poetischen Stoff machen und die darin dem Gegenstande und den Gedanken angemessensten Worte gebrauchen." Darum verspottet er diejenigen, die das Wesen der Dichtkunst in diesen Äußerlichkeiten suchen:

„Orpheus hat so Wunderbares nicht im
Dichten ausgerichtet,
Als ihr Reimer, die ihr dichtend euch
zu Dichtern selber dichtet".
(Epigrammatische Spaziergänge 2. Gang Nr. 32, Ausg. Hatfield).

Von der Poesie als Kunst verlangt er Natürlichkeit, Wahrheit, Einfachheit; das ist das Ideal der Kunst, der die Poesie entgegengeführt werden muß, wenn sie schön sein soll. Schön ist, was wahr, natürlich und einfach ist. — Ziererei und Zwang sind Irrwege, die vom Ideal der Kunst abführen. Alles, was diesem Grundsatz widerstreitet, verurteilt er. Vieles, was Rückert geschaffen, sagt er,[2]) besonders seine Arbeiten, die zwischen seinen „Zeitgedichten" und den „Östlichen Rosen" liegen, ist auf Schrauben stehend, barock, halsbrechend, stupend — aber nicht schön und wahr.

In dem schon mehr zitierten Aufsatz: Oper und Schauspiel usw. klagt er auch, daß so viele in das Heiligtum der Poesie, der Kunst, ohne Beruf eindrängen, und 1822, daß man es mit der deutschen Poesie im allgemeinen zu leicht nähme. Durch eine

[1]) Homerische Vorschule 1824 S. 43.
[2]) Lit. Konversationsbl. Nr. 15, 1822.

bedeutende Anzahl ausgezeichneter Dichter sei eine bequeme und elegant fließende Phraseologie in Umlauf gekommen, deren Handhabung den Nachahmer zu keinem besonderen Studium auffordert; ja auch der Kreis der Bilder bewege sich nicht über die Grenzen, deren Zugang allen offen steht, und das Reimregister teile nicht minder den Charakter jener bequemen Leichtigkeit der Poesie. Daher denn auch auf dem deutschen Parnaß der unaufhörliche Nachklang von Weisen großer Dichter und der Mangel origineller Tonangeber in der Poesie.[1])

Auch Goethe bedauerte den allzu großen Zugang der Kunstübung. „Es werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind, ohne schlecht zu sein: Null, weil sie keinen Gehalt haben, nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt" (Sprüche Nr. 119).

Ein Gegengewicht gegen die Plattheiten und Alltäglichkeit in der Kunst, so führt Müller an derselben Stelle[2]) weiter aus, ist eine wahre Originalität in Verbindung mit Einfachheit und Natürlichkeit. Der Dichter der „Östlichen Rosen", dem unser Autor nicht den Beruf eines solchen originellen Tonangebers streitig machen will, offenbart zwar in seiner Poesie durchgehends ein mächtiges Streben nach Originalität, ein Verachten gebräuchlicher Formen, Redensarten und Bilder, ein Ringen, aus dem deutschen Sprachschatz eine neue, ungleich schwierigere poetische Phraseologie hervorzurufen und sie den alltäglichen abgesungenen Weisen entgegenzustellen. Er besitze Reichtum der Erfindung, Gewandtheit, Kraft und Lebendigkeit der Darstellung und Gewalt über die Sprache, aber der neue Ton, den er angegeben, will Müller nicht der rechte und echte scheinen, von dem die deutsche Poesie Heil und Aufschwung zu erwarten habe. Denn wenn einer in leichter Herkömmlichkeit und Bequemlichkeit erschlaffenden Kunst neue Anforderungen und schwerere Aufgaben gemacht werden sollen, so müssen diese dahin zielen, die Kunst der Natur und Wahrheit näherzubringen, nicht, sie weiter davon zu entfernen. Nirgends sei für die Kunst Heil zu holen als

---

[1]) Lit. Konversationsbl. a. a. O. Nr. 15, 1822.

[2]) Lit. Konversationsbl. a. a. O.

bei der Natur und die deutsche Kunst bei der deutschen Natur.

Rückert habe die deutsche Natur nun einmal zu alltäglich gefunden und sich nach dem Orient gewandt, dessen Natur in ihrer schwellenden Fülle, in ihrer bunten Mannigfaltigkeit, in ihren sonderbaren Formen, in dem Glanz ihrer Bilder ihn mächtig angelockt; und die despotische Etikette des orientalischen Lebens sagt auf der andern Seite dem gern Beschränkten und mit der Beschränkung der Form Ringenden wenig zu. Auf diese Weise kann Rückert neu und doch wahr, ungewöhnlich und doch natürlich sein. Wie Goethe in seinem „westöstlichen Divan, so kann man auch unter dem Turban und Kaftan, in der orientalisierenden Maske deutsch sein und fühlen". Und so ist es denn eine Hauptforderung, die unser Autor an den Poeten stellt, daß er natürlich, einfach und wahr sei, vor allem aber auch deutsch. Deutsch zu sein und zu fühlen, ist ein Grundzug im Wesen Wilhelm Müllers, der sich oft und mit aller Klarheit in seinen Schriften ausgesprochen findet. Der Gedanke, daß das Nationale zur Natürlichkeit und zur wahren Größe gehört, ist von Herder zuerst in Deutschland entwickelt worden, der im Anschluß an Montesquieus Schriften ausführte, daß der Mensch als Produkt seiner Zeit, Umgebung und Heimat aufzufassen sei. Und Goethe hatte in Straßburg auch das von Herder gelernt, daß das Deutschtum zur Persönlichkeit eines Deutschen gehöre. „Sind wir in Deutschland geboren, so müssen wir deutsch fühlen, denken und handeln, oder wir sind unnatürlich. Erwin war ein Deutscher, er führte seine Gedanken deutsch aus, denn er dachte und fühlte natürlich, so schuf er das gewaltige Münster" (vgl. S. Schulze, Der junge Goethe, Halle 1894 3. Heft S. 72).

Alle schöne Kunst und die Poesie insbesondere, sagen wir mit W. Schlegel, ist nicht eine müßige, zufällig erfundene Ergötzlichkeit, nicht ein bloßer Luxus des Geistes, sondern unter ihrem schönen Spiel liegt ein heiliger Ernst verborgen, daß sie das geschickteste Organ sei, um das Göttliche und Höchste im menschlichen Geiste zu offenbaren, daß sie folglich auch einen unendlichen, nach keinem bedingten Zweck abzumessenden Wert habe.

Die Poesie vergleicht Müller mit einer göttlichen Flamme,

die das Höchste und Liebste der Menschheit mit ihren Strahlen verklären kann. Das Genie eines Byron hat sich dieses erhabenen Dichterberufes unwürdig gezeigt. „Wir sind es gewohnt", heißt es von ihm,[1] „daß kümmerliche Talente sich den Beifall des gemeinen Publikums durch schlüpfrige und schmutzige Verse erbuhlen; solche Ware geht reißend ab und wird teuer bezahlt; sie dient dem entnervten und erschlafften Geschmack als Reizmittel und sagt auf diese Weise den Bedürfnissen des Publikums zu. Und an solche Schriftsteller schließt sich Lord Byron an, er entheiligt die göttliche Flamme seiner Poesie, die das Höchste und Liebste der Menschheit mit ihren Strahlen verklären kann, so weit, um damit den ausgebrannten Busen erschöpfter Lüstlinge kitzelnd zu erwärmen." Es sind harte Worte, die M. hier über Lord Byron und seine dichterische Muse ausspricht. Bei aller Anerkennung und Bewunderung des großen Talents und der außerordentlichen poetischen Kraft Byrons verurteilt ja auch Goethe Eckermann gegenüber das Negative in Byrons Kunst. Insofern stimmt M. also auch mit Goethe in der Verurteilung dieses großen Briten überein, von dem er sagt: „Er war zu dunkel über sich selbst. Er lebte immer leidenschaftlich in den Tag hinein und wußte und bedachte nicht, was er tat. Sich selber alles erlaubend und an anderen nichts billigend, mußte er es mit sich selbst verderben und die Welt gegen sich aufregen."

Die Kunst, die Poesie besonders, soll den Menschen erheben zu den lichten reinen Höhen des Guten und Schönen; sie soll sein Dasein veredeln; sie ist, um mit Goethe zu reden, (Gespräche mit Eckermann 24. Septbr. 1827), uns dazu gegeben, um die kleinen Zwiste des Lebens auszugleichen und den Menschen mit der Welt und seinem Zustande zufrieden zu machen, ihn mit Mut auszurüsten, die Kämpfe des Lebens zu bestehen. Das ist auch Müllers Auffassung von den Wirkungen der Poesie, und darum geißelt er das Gebaren eines Byron mit den schärfsten Worten: „In der englischen Literatur hat noch kein Schriftsteller in der Verkappung hoher und edler Gefühle ein so frevelhaftes Spiel getrieben: keiner hat die Grundsätze des Guten und Rechten, das göttliche Bild in

[1]) Lord Byron, Urania 1822.

der Seele des Menschen so beleidigt, indem er die reinsten und besten Empfindungen des Geistes aufregte und sie mit sich zu den Höhen ewiger Schönheit und Liebe erhob, um sie dort plötzlich zu erschrecken oder zu beschämen durch Zerrbilder und Gespenster, oder indem er mit satanischem Hohngelächter einen Pfeil des Spottes und der Beschimpfung auf die heiligsten Gegenstände menschlicher Liebe und Verehrung schleuderte. Dadurch wird der Leser endlich dahin gebracht, den Dichter, das Gedicht, sich selbst und alles um sich hassen und verachten zu lernen, wenn er nicht die Kraft hat, sich dem gewaltigen Zauber dieser Poesie zu entringen.[1])

Über moralische Tendenzen in der Kunst schreibt er am 5. Novbr. 1815 in sein Tagebuch: „Ich halte zwar auch dafür, daß der Dichter keine Trauer- oder Lustspiele schreiben müsse, einzig und allein, um Moral zu predigen, daß das Kunstwerk nur der Einband und Schnitt des moralischen Zweckes sei; aber, wenn Kunsttendenz und moralische Tendenz in einander verschmelzen, eins das andere spornt und treibt, Kunst und Moral, dann vereinigt sich ihr Ziel in der höchsten Höhe menschlich-künstlerischer Vollkommenheit. Die Kunst ist nicht der Moral wegen da: aber darum können sie sich noch freundlich entgegenkommen und mit einander gehen nach einem Ziel. Denn wenn die Kunst glaubt, auf demselben Wege mit der Moral nicht zu ihrem Ziele zu gelangen, so irrt sie: und die Moral, die mit dem Zusammengehn mit der Kunst Zeit zu verlieren glaubt oder gar ihren Pfad mit ihr zu verlieren, die irrt nicht weniger“. Das, was Müller über die Unzulässigkeit moralischer Tendenzen in der Kunst sagt, ist richtig, insofern der Künstler ja nicht einzig und allein deswegen schafft, um Moral zu predigen, sondern daß er wohl mit seiner Kunsttendenz sittliche Wirkungen verbinden kann. Goethe bemerkt daher mit Recht in der Unterhaltung mit Eckermann 28. März 1827: „Ich habe nichts dawider, daß ein dramatischer Dichter eine sittliche Wirkung vor Augen habe; allein wenn es sich darum handelt, seinen Gegenstand klar und wirksam vor den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, so können ihm dabei seine sittlichen Endzwecke wenig

---

[1]) vgl. Urania 1822 a. a. O.

helfen, und er muß vielmehr ein großes Vermögen der Darstellung und Kenntnis der Bretter besitzen, um zu wissen, was zu tun und zu lassen. Liegt im Gegenstande eine sittliche Wirkung, so wird sie auch hervorgehen, und hätte der Dichter weiter nichts im Auge als seines Gegenstandes wirksame und kunstgemäße Behandlung. Hat ein Poet den hohen Gehalt der Seele wie Sophokles, so wird seine Wirkung immer sittlich sein, er mag sich stellen wie er wolle".

Das eine hohe Ziel, zu dem uns die Kunst hinanführt, ist — so können wir mit Wilhelm Müller sagen — eine menschlich-künstlerische Vollkommenheit; menschlich: indem wir uns ergötzen an dem Anblick der Schönheit des Kunstwerkes, und künstlerisch: indem wir, den Intentionen des Künstlers folgend, emporgehoben werden zu den lichten Höhen des wahrhaft Guten und Schönen. Deshalb halten wir auch dafür, daß die Kunst sittlich veredelnd auf den Menschen wirken und nicht bloß materiellen Genuß bieten soll. Kunst und Moral bilden — das ist auch die Ansicht Wilhelm Müllers — keine unvereinbaren Gegensätze.

II. Die Dichtkunst im besonderen.

Von diesen sich auf die Kunst im allgemeinen beziehenden Darlegungen unseres Autors gehen wir zunächst dazu über, zu sehen, wie er von der Dichtung als Kunst im besonderen denkt, einem Gebiet, auf dem er sich selbst vornehmlich mit Erfolg betätigt hat.

Wir fassen zuerst die äußeren Mittel ins Auge, die in der Dichtung zur Fixierung des poetischen Inhalts zur Anwendung kommen.

Die Poesie geht ja zurück auf die Anfänge der Menschheit, sie lebt, wie die Romantiker sagen, in jedem Menschen, dessen Herzen sie entströmt ist und mit dessen Natur sie innig zusammenhängt. Sie ist ein Gemeingut der Menschheit, sagt Goethe, die überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt. Der Herr von Matthisson muß daher nicht denken, er wäre es, und ich muß nicht denken, ich wäre es, sondern jeder muß sich eben sagen, daß es mit der poetischen Gabe keine so seltene Sache sei und daß niemand eben besondere Ursache habe, sich viel darauf einzubilden, wenn er ein gutes Gedicht mache (Gespräch mit Eckermann am 31. Jan. 1827). Das erste Mittel nun, womit der Mensch den in ihm lebenden poetischen Geist Gestalt und Form verleihen mußte, weil ganz von Natur darauf angewiesen, war der Gesang, der Rhythmus und die Melodie. „Der Gesang", sagt Müller,[1]) „ist für die Kindheit des menschlichen Geschlechtes das einzige Mittel, Gedanken zu befestigen und auszubreiten, und Rhythmus und Melodie sind die ersten Bande, mit welcher die Kunst die

---

[1]) vgl. Homerische Vorschule 1824 S. 36.

rohe Sprache der tierischen Natur fesselt, zügelt und bildet. Aber diese Kunst ist selbst nur eine unwillkürliche Regelung der menschlichen Natur, ein geistiger Instinkt, welcher angeboren und nicht von außen her mit Wahl und Absicht angenommen wird. Sie ist daher in ihrem Ursprung etwas allen Menschen Gemeinsames und sondert sich erst in ihrer Fortbildung immer mehr und mehr von der Natur ab, ohne ihr jedoch deswegen untreu zu werden. Sie beschränkt nur ihre Gunst und Wirkung auf einzelne Geschöpfe, welche ein heller Sinn und ein regsames Herz dazu berufen haben, für viele zu singen, diese sind die Kinder der Musen, die Lieblinge der Götter, welche aus begeisternden Quellen die schöne Weisheit des Gesanges getrunken haben, und indem sie die Göttergabe in sich hegen und pflegen, um sich und andere mit ihr zu erfreuen, die Bewahrer und Fortpflanzer der neuen Kunst werden".

Jedes Lied aber ist je nach dem eigentümlichen Gefühl, von dem es beseelt ist, verschieden moduliert. Die Griechen gaben dem in ihm lebenden Geist die passende Form durch den Hexameter, das erste und zugleich epische Versmaß für immer. Dem Charakter des Epos ist der Hexameter ganz angemessen und für es das natürlichste Versmaß, bemerkt schon Aristoteles, aber nur für die griechischen Dichter, sonst für niemand.

„Der Homerische Hexameter ist, so wie die Poesie, der er angehört, ein reines Naturgewächs, entsprossen und aufgeblüht mit einer ihm eigentümlichen Mundart — der jonischen —, deren Bildung ebenso unzertrennlich mit seinem Rhythmus verschlungen ist wie dieser Rhythmus mit der mundartlichen Sprachbildung. So wie die Form des Hexameters sich natürlich und notwendig aus dem alten jonischen Dialekt und mit demselben entwickelt, so glücklich entspricht sie auch dem Geiste der epischen Poesie, wie wir dieselbe aus der Natur und dem Leben der Jonier emporwachsen sehen. Das Unbegränzte dieses Versmaßes, das sich ohne scharf bestimmte Abschnitte und lange Ruhepunkte, ohne strophische Wiederkehr und Ablösung fortbewegt, muß der geschwätzigen, nach allen Seiten hin ausbiegenden und abschweifenden Erzählung zusagen, und sein ruhiger Gang erhält den Sänger in der gleichmütigen Begeisterung, welche der Vortrag,

fremder Taten und Szenen verlangt. Die bunteste Fülle des Stoffes fügt sich in diese Form, welche nach dessen verschiedenem lebhaften, heiteren, stillen und dunkelen Charakter, sich leichter oder schwerer gestalten kann, und bequemen Raum gibt für alles, was Himmel und Erde gesangwürdiges haben".[1])

Auch für den Deutschen ist der Hexameter ein charakteristischer epischer Vers. „Der Hexameter entspricht vorzugsweise der Anforderung an einen epischen Vers, daß er Gleichmäßigkeit mit Mannigfaltigkeit verbinde. Innerhalb der stets gleichen Anzahl und Dauer der Versglieder und Zeilen läßt der Hexameter doch einen überaus mannigfachen rhythmischen Wechsel zu und ist dadurch für alle Abstufungen des sanfteren und stärkeren Ausdrucks, des ruhigeren und rascheren Fortschreitens geschickt" (Holland, Zu Ludwig Uhlands Gedächtnis 1886 S. 87).

An und für sich ist der Hexameter für uns ein fremder, ein griechischer Vers. „Der deutsche Hexameter ist ein mühsam componiertes Kunstwerk, eingeführt in eine Sprache, deren formelle Gestaltung und rhythmische Bewegung im Ganzen schon für ausgebildet angesehen werden konnte, wie Müller mit Recht meint, als das fremde Metrum ihr aufgedrungen wurde. Es ist nun aber auch nicht zu leugnen, daß unsere Sprache sich auf eine wahrhaft bewunderungswürdige Weise in dieses fremde Metrum eingefügt hat, daß sie eben durch diese Einfügung an Gelenkigkeit und Kraft gewonnen und auch in einzelnen Teilen noch so viel Bildungsfähigkeit offenbart hat, als eine wie sie ausgebildete Sprache nur irgend bewahren kann."

Es ist hier nicht der Platz, über die metrische Natur[2]) des deutschen Hexameters zu sprechen, sowie die Versuche zu erörtern, die gemacht wurden, um den griechischen Vers bei uns einzuführen.[3]) So viel steht fest und können wir mit Viktor Hehn sagen[4]): „Erst Goethe und Schiller machten ihn aus einem Kunst-

---

[1]) Homerische Vorschule S. 15 ff.

[2]) Brieger, über den deutschen Hexameter, Posener Programm 1866.

[3]) Wilhelm Wackernagel, Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock, Berlin 1831, Kleine Schriften II S. 1—68.

[4]) Viktor Hehn, über Goethes „Hermann und Dorothea", Stuttgart 1898, S. 133.

stück der Schule zum Eigentum der Nation und bewiesen sich durch die feine Grazie ihrer Behandlung als größere Verskünstler und metrische Meister als Voß, August Wilhelm Schlegel und Platen". So muß auch Wilhelm Müller zugestehen, daß dieses an sich undeutsche und fremde Metrum „auf eine wahrhaft bewunderungswürdige Weise" bei uns zu Ehren gekommen, und daß sogar unsere Sprache dadurch „an Gelenkigkeit und Kraft gewonnen" hat. Von dieser Versart gilt daher, was Schroeter [1]) treffend bemerkt: „Eine höhere Ungebundenheit und größere Fähigkeit, sich unendlich zu modifizieren, als der deutsche Hexameter, besitzt keine dichterische Kunstform der Welt. Der deutsche Hexameter ist das denkbar fügsamste metrische Instrument; seine Handhabung ganz ohn' Ermessen leichter, aus prosodischen wie syntaktischen Gründen, als die des griechischen und lateinischen. Kein anderes läßt innerhalb seines Rahmens eine gleiche Willkür zu. Man müßte die Variationsrechnung zu Hülfe rufen, um die Ziffer seiner gesetzmäßig erlaubten Nüancierungen, seiner Arten und Abarten zu bestimmen. In solcher dehnbaren Form, welche aber deßohngeachtet mit höchstgeschraubten Prätentionen künstlerischer Berechnung und Hoheit auftrat, konnte die deutsche Sprache ohnstreitig vieles gewinnen. Sie konnte in ihr ihre Glieder dehnen und strecken und zusammenziehen, wie sie wollte".

Freilich, darin hat Müller recht, daß die Form des homerischen Hexameters seiner ganzen Natur nach für uns Deutsche nicht unmittelbar nachgeahmt werden kann, was ja auch eine Verdeutschung des Homer wesentlich erschwert. „Mit allen Wunderkräften aber läßt sich die Kunst nicht zur Natur machen. Wer nun erwägt, wie innig zusammenhängend der Geist der Poesie mit der Form des Verses ist, in welcher er sich ausspricht, der wird mit mir — dem Autor — eingestehen müssen, daß die Form des Hexameters zumeist verhindert, den Naturgesang der homerischen Gedichte zu verdeutschen. Diese Form ist es, die bei allen Übersetzungen ohne Ausnahme mehr oder minder das vermissen läßt, was die Griechen in ihrem

[1]) A. Schroeter, Geschichte der deutschen Homerübersetzung im 18. Jahrhundert, Jena 1882, S. 58 f.

Homer liebten und bewunderten. Gewiß trägt die von der unserigen so weit entfernte Denkart und Sprachweise des homerischen Zeitalters auch zu dieser Verschiedenheit der Charaktere des Originals und der Übersetzung nicht wenig bei, und es ist schwer für Männer oder Greise, zu werden wie die Kinder.[1])

Neben dem Vers gehört auch der Reim zu den musikalischen Hilfsmitteln der poetischen Sprache. Der Gleichklang ist ein notwendiges und wesentliches Moment im deutschen Versbau. Wie der Rhythmus dazu dient, Schönheit in der Bewegung der Verse hervorzurufen, so beruht die ästhetische Wirkung des Gleichklangs auf Ähnlichkeit oder Gleichheit der Sprachklänge.

Den Reim nennt Müller[2]) die „musikalische Seele des deutschen Liedes", für das Klopstock, von Jugend auf ein Gegner des Reims, den er nicht zu handhaben verstand, „durchaus kein Ohr und also auch keine Brust und keinen Mund hatte". Wie Klopstock, so hätten auch die Anakreontiker ohne Reim und in ihrer Anlehnung an die Antike den freien Strom echter deutscher Lyrik gehemmt und den „natürlichen Brustton des deutschen Liedes in ein widerliches Fistulieren verwandelt". Wie anders sei dagegen ein Lied von Hagedorn oder gar eines von Günther. — In der Erkenntnis, daß der Reim ein wesentliches musikalisches Element des deutschen sangbaren Volksliedes sei, begrüßt er es als Fortschritt zum Besseren, daß der Göttinger Dichterbund und vor allem Bürger, „der Goldmund", die lyrische Poesie mit den alten Schwingen des Reims und Gesangs zum neuen Volkslied beflügelte. Bürger hat nach seiner Meinung den tiefen, starken und lauten Ton seiner Brust als ein Echo durch den Ruf des alten Volksgesangs, so des deutschen, des englischen und schottischen, geweckt und dadurch als echter Lyriker sich bewährt, während Schiller schon durch seine Kritik der Bürgerschen Gedichte bewiesen habe, daß er kein Lyriker ist, wenigstens kein Liederdichter — so fügen wir hinzu —, aber ein großer Gedankenlyriker.

Wir können also nicht glauben, daß Müller, der für das Musikalische in der Sprache, besonders der dichterischen, ein feines

---

[1]) vgl. zu dem Vorstehenden Hermes 1882 4. Stück S. 313. Über die deutschen Übersetzungen des Homer.

[2]) vgl. hierzu und zu dem Folgenden: Hermes 1827 S. 94ff.

Gefühl hatte, den Reim gering geschätzt habe. Die Bemerkung von Max Müller in seinen Lebenserinnerungen „Alte Zeiten, alte Freunde“, Gotha 1901, S. 47, daß sein Vater den Reim nicht für ein wesentliches Element der Dichtung gehalten habe, ist mit des Dichters theoretischer Auffassung von der Bedeutung des Gleichklangs nicht zu vereinigen. Das Gedicht „Die Meere“ — Lieder aus dem Meerbusen von Salerno —

„Alle Winde schlafen
Auf dem Spiegel der Fluth;
Kühle Schatten des Abends
Decken die müden zu“,

das Max Müller für seine Behauptung beifügt, ist assonierend, hat also auch einen Reim, wenn auch nicht den eigentlichen Reim oder Vollreim, so doch den Vokalreim.

Auch zu den Strophen, die eine Vereinigung mehrerer Verse zu einem metrischen Teilganzen darstellen, finden sich Äußerungen, die für unseren Autor charakteristisch sind.

Von der alten Form der Nibelungenstrophe meint er: wenn wir nach dem urteilen dürfen, was unsere neuesten Dichter, und nicht die schlechtesten darin versucht haben, daß es scheine, als ob sie dem Geiste der deutschen Poesie nicht wieder gerecht werden wolle. Habe doch selbst Uhlands schwäbischer Patriotismus in den Balladen von dem Grafen Eberhard dem Rauschebart nicht ausgereicht, die alte Form dieser Strophe mit neuem kräftigen Leben auszufüllen. Die Unnachahmlichkeit des Nibelungenliedes nach Inhalt und Form hat auch Jakob Grimm betont (vgl. Kleine Schr. I, 6): diese Ausdrücke einer kindlichen Sprache erlauben schlechthin keine Übertragung in die ausgebildete, und ihr höchster Reiz würde verloren gehen. Müller hat hier das Richtige gefühlt. „Die Originalform ist ja doch vergangen, und was hier Simrock und Bartsch zum Ersatze gegeben, ist kaum ein Schatten der alten, deren wesentlichste Eigenschaft, die Fähigkeit einer Auslassung der Senkungen, der modernisierten Strophe ja völlig gebricht, so daß die schöne Mannigfaltigkeit der alten sich hier gänzlich paralysiert“ (A. Schroeter a. a. O. S. 152).

Von den fremden Strophenformen finden sich bei ihm

erwähnt: die Terzine, die Oktave oder Stanze, das Ritornell, das Ghasel.

Müllers Vorliebe für die südlichen Formen läßt vermuten, daß er auch über das Sonett oder Klanggedicht, in dem er sich auch schon früh dichterisch versucht hat, irgend welche Äußerungen ästhetischer Art gemacht hat. Leider haben wir in seinen weit zerstreuten Aufsätzen oder sonstwie nichts finden können.[1]) Wohl aber wissen wir aus seinem Tagebuch, daß die ästhetischen Ansichten und Meinungen in Hoffmanns Geschichte des Hundes Berganza auch Müllers Billigung fanden, und daß er keiner ganz widersprechen möchte, etwa der Unzulässigkeit moralischer Tendenzen ausgenommen.[2]) Die Gedanken, die wir dort über diese lyrisch provenzalisch-italienische Sonettenform ausgesprochen finden, dürfen wir ruhig, da wir Müllers dichterische Naturanlage kennen, ihm vindizieren. Es wird da mit Recht gesagt, daß in dieser Form ein ganz besonderer musikalischer Reiz für jedes nicht ganz rohe Ohr liege und daß auf die Form, das Metrum des Gedichtes, die die alten großen Meister des Südens mit Liebe und Sorgfalt übten, ein großes Gewicht gelegt werden müsse.

Bei der Terzine verlangt er, daß die durchgängigen weiblichen Reime der italienischen Verse im Deutschen nicht beibehalten werden dürften, sondern daß männliche und weibliche Reime abwechseln sollen.

An der metrischen Form der Kannegießerschen Übersetzung des Dante tadelt er z. B., daß der Übersetzer in der Terzine ohne regelmäßige Abwechslung von weiblichen und männlichen Reimen die weiblichen vorherrschen läßt, was nach seiner Ansicht vom Terzinenbau nicht angeht. „Je seltener die männlichen Reime eintreten, desto störender scheinen deren Wirkungen auf unser Ohr, welches dadurch die Empfindung einer Abbrechung in dem Kettenringe erleidet.“[3]) Die Übersetzung der „Hölle“ von Kannegießer hat es nach ihm in dem Bestreben, das Original in seiner unveränderten metrischen Form nachzubilden, so streng genommen, daß

---

[1]) Auch seine ersten Sonette konnten hier nicht benutzt werden, weil sie nirgends zu finden waren.

[2]) vgl. Diary and Letters S. 32 f.

[3]) Allgem. Lit. Zeitung 1827 I S. 197.

sie, dem Geiste unserer Sprache offenbar ebensosehr zuwider, wie dem Geiste des Gedichtes, insofern wir es nämlich als verdeutscht betrachten wollen, die durchgängigen weiblichen Reime der italienischen Verse beibehalten hat, was im Deutschen eine matte Schlepperei werden muß. Später finden sich dann noch in der nämlichen Übersetzung weibliche und männliche Endungen willkürlich gemischt, was dem Geiste des Terzinenmaßes zu widersprechen scheint. Das Kettenartige des Terzinenbaues, sagt er, welches sich in der Verschlingung der Verse und Reime vom Anfang bis zum Schlusse eines Gesanges offenbart, wird durch ein solches Eintreten einzelner kurzer Glieder nach und zwischen vielen längeren zerstört, gerade wie eine Kette, die aus fast lauter langen Ringen besteht, durch einige eingesetzte kürzere oder schwächere geflickt worden ist.

Doch will Müller nicht behaupten, daß die durchgängig weiblich reimenden Terzinen in der deutschen Poesie auf keine Weise gebraucht oder geduldet werden dürften. Das Schlaffe und Gezogene, was solche Terzinen in deutscher Sprache durch die matten und meist entbehrlichen Bildungssilben in „e“ erhalten, mag einem elegischen Gedicht wohl zusagen; aber die gediegene Kraft, die rasche und scharfe Empfindung, die gerade und unumwundene Gesinnung des Dante können sich in einer solchen Terzinenform nicht auf deutsch aussprechen. Durchgängig weibliche Terzinen sind in deutscher Sprache w e i b l i c h in jedem Sinne bis zum Weibischen und Weichlichen. Dante aber ist m ä n n l i c h durch und durch.[1])

Wie bei der Terzine, so verwirft er auch bei der Nachbildung der S t a n z e im allgemeinen die durchgängig weiblichen Endungen der Stanze nicht ganz, wo der weibliche Charakter des Gedichtes dem weiblichen Charakter der metrischen Form entspricht. Ein leicht beweglicher und mutwilliger Ariost in solchen Stanzen ist nach ihm ein Unding; den Tasso könnte man sich schon eher in weiblichen Stanzen gefallen lassen.

Wollen wir aber die italienischen Oktavreime dem Geiste unserer Sprache anpassen, ohne ihnen ihren eigentümlichen Geist

[1]) vgl. Allgem. Lit. Zeitung 1827 Nr. 24, 25, 26.

zu nehmen, so darf der Wechsel der weiblichen und männlichen Reime kein so willkürlicher sein, wie in einigen Teilen der Streckfußischen Übersetzung des Ariost, sondern sie müssen sich regelmäßig ablösen, die weibliche Endung die männliche, oder die männliche die weibliche, wie in dem Tasso desselben Übersetzers. Ganz richtig hat es Streckfuß bei der Terzinenform der neuen Übersetzung der Hölle gemacht. Seine Terzinen bestehen richtig aus einer Kette von regelmäßig wechselnden weiblichen und männlichen Reimen, oder sozusagen Ringen, zusammengeschmiedet, bald mit dem weiblichen, bald mit dem männlichen Reime anfangend, so daß, wenn die Kette in sich zusammengeknüpft wird, der männliche Anfangsreim sich dem weiblichen Endreim anschließt oder umgekehrt und nirgends eine Lücke oder ein Doppelring von einer oder der anderen Gattung die alternative Verbindung unterbricht.

Auf diese Weise scheint uns der Geist der italienischen Versart mit dem Geist der deutschen Sprache in das schönste Einverständnis gebracht zu sein, und das Kräftige und Lebendige, das diese alternative Kettenform der deutschen Terzine gibt, empfindet der am besten, der diese beiden Terzinenformen in der Übersetzung von Kannegießer und Streckfuß vergleicht.

Und auch bei der Stanze hat Streckfuß die glücklichste Form getroffen.

„Wir stimmen dem Herrn Streckfuß darin bei", sagt er,[1]) „daß der Wechsel der Verschlingung männlicher und weiblicher Reime ein Gewinn für die Übersetzung ist, und daß die Form der Stanze in ihrem wesentlichen Bau nicht verwandelt wird, wenn sie, statt mit weiblichen Reimen zu beginnen und zu schließen, die männlichen vorausnimmt, so daß in einer Stanze fünf weibliche und drei männliche, in der andern fünf männliche und drei weibliche Reime miteinander verschlungen sind. Weiter hätte aber die Freiheit nicht ausgedehnt werden sollen, und die Ausnahmen von einzelnen Stanzen in durchgehenden männlichen oder weiblichen Reimen scheinen uns aus dem Charakter zu fallen, den die wechselreimige Form dem Gedichte gegeben hat. Besonders

---

[1]) Hermes 1822 St. II S. 69.

störend treten die männlich gereimten Stanzen ein, die an und für sich schon wenig Empfehlung verdienen.“

Müller ist mithin in der Formgebung bei der Terzine und Stanze für die Abwechslung und gegen die Eintönigkeit der Reimstellung. Sie gibt besonders der Stanze etwas leicht Dahinfließendes, Singendes; in einem Briefe an Fouqué v. 15. Dez. 1821 preist er daher an dessen Bertrand du Guesclin die leichte Beweglichkeit der deutschen Stanze als musterhaft. Auch Schiller, dem dieses Metrum sehr zusagte, meinte, man müsse es singen können wie die griechischen Bauern die Iliade, wie die Gondoliere in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jerusalem.

Für die Form der aus Italien stammenden Ritornelle hat Müller eine besondere Neigung; in der italienischen Volkspoesie spielen sie eine große Rolle. Bei seinem Aufenthalt in Italien hat er sie sehr oft und gern gehört, sie gesammelt und auch selbst solche gedichtet uud herausgegeben in seinen „Ständchen in Ritornellen aus Albano“. Über sie und das Wesen der italienischen Volkspoesie hat er sich in seinen Briefen aus Albano ausführlicher ausgesprochen.[1])

„Unerschöpflich reich an Volksliedern sind die Bewohner der albanischen, tiburtinischen und sabinischen Berge, wie denn überhaupt die Gebirgsvölker in Italien wie in Deutschland. Die ganze Volkspoesie zieht sich in diesen Gegenden Italiens in die kleine dreizeilige Form der Ritornelle zurück. Die Ritornellen sind größtenteils lokal: Die meisten, die in Aricia gesungen werden, sind den Albanern fremd, und so umgekehrt. Die leichte freie Form des Gedichtes ladet zum Improvisieren ein, und das Volk spricht in ihr seinen Gruß, seinen Dank, jeden Seufzer und jeden Jubel, sein Lob und seinen Spott augenblicklich aus, ja es gibt Ritornellen, die aus lauter Schimpfworten bestehen. Der Form nach bestehen sie“, sagt er weiter, „aus drei Versen, deren Maß und Silbenzahl sehr willkürlich sind. Der erste Vers ist gewöhnlich der kürzeste, oft nur aus zwei Füßen bestehend; die beiden folgenden Verse sind selten unter fünf Füßen lang. Bei dem Gesang hilft man durch Dehnung und Wiederholung nach, wenn

---

[1]) Am 24. Juli. 1818; vgl. Gesellschafter 1819 Nr. 154.

die Worte zur Melodie nicht ausreichen; diese Melodie ist von unendlicher Einfachheit und Tiefe und hat etwas Melancholisches, das in der Einsamkeit bis zu Tränen rühren kann. Sie hat drei Hauptruhepunkte, nämlich am Ende der Verse, auf deren Reim sie jedesmal mit ganzer Kraft fällt. Da der Reim in diesen Gedichten zwischen Assonanz und Alliteration schwankt, so wird durch diesen Fall der Gleichklang verstärkt. In den meisten Ritornellen assoniert oder reimt der erste Vers mit dem dritten und der zweite allitteriert mit dem ersten oder dritten."

Die Vorliebe Platens für Ghasele, einer aus dem Persischen stammenden und von Rückert auf deutschen Boden verpflanzten Form, teilt Müller nicht. „So gern wir es auch der deutschen Muse vergönnen, sich in die endlosen und verschiedenartigsten Formen des Südens und Nordens, des Okzidents und Orients einzuschwingen, so gern wir sie namentlich auch in dem bunten, glänzenden Gewande des Orients sehen, so können wir dergleichen Versuche doch nur als anmutige, geistreiche Spiele gelten lassen, in denen man daher auch nur die heitere Außenseite des Lebens in Lust und Liebe, mit freundlich strafender Moral untermischt, berühren sollte, wie in Goethes ‚Divan' geschehen ist. Denn als etwas Fremdartiges kann es uns nie mit der Gewalt der Wahrheit in den innersten Tiefen der Seele ergreifen, und was aus diesen emporströmt, müssen wir in der Sprache unseres Landes aussprechen, wenn es als wahr rühren und erleuchten soll. Am unpassendsten aber ist es wohl, die Mysterien des Christentums in den Pomp des Orients einzuhüllen", sagt er in der Besprechung der „Lyrischen Blätter" des Grafen v. Platen.[1] „Wer sein Christentum nicht in der einfachen Sprache des Kindes zu bekennen und ihm zu huldigen vermag, der wird es in glänzenden, farbenschillernden Bildern nun und nimmermehr sich und seinen Hörern eindringlich und einleuchtend machen und erschöpfte er auch alle Fundgruben des Orients."

Dem äußeren Pomp und Glanz in der Darstellung der orientalischen Form des Ghasels abhold, bieder, einfach, wahr und echt deutsch in seinem Denken und Fühlen urteilt er auch über

[1] vgl. Literarisches Konversationsblatt 1821 Nr. 261.

die Ghasele Rückerts nicht günstig. „Verkünstelungen“ und „Verschraubungen“, „orientalische Studien“ nennt er einige von den Ghaselen Rückerts, aber keine „östlichen Rosen“; es seien künstlich nachgebildete Rosen von Papier oder Muscheln.[1])

Wahrheit und Innigkeit der Gefühle und Empfindungen muß der Dichter in seinem künstlerischen Streben und Schaffen besitzen; da wo wahre, dem Herzen entquollene Dichtung vorliegt, verbunden mit Einfachheit und Natürlichkeit, da ist Schönheit.

Und so muß auch die Sprache der Poesie sein. In den Liebesliedern Rückerts fehlt es nach ihm an der Innigkeit und Wahrheit der Empfindungen, darum fühlt sich Müller auch nicht von ihnen angesprochen.[2]) Auch an die poetische Sprache, den allgemeinen Träger der dichterischen Kunst, sind diese Forderungen der Wahrheit, Einfachheit und Natürlichkeit zu stellen.

Wahre Gefühle sind auch immer einfach, „Deklamation und schöne Wortfülle entstellt die Wahrheit seiner Gefühle und erscheint oft unbeholfen“, sagt er von den Gedichten des Herrn Otto von der Malsburg.[3]) „Jede Deklamation macht die Wahrheit des Ausgesprochenen verdächtig“, heißt es in seiner Kritik Lord Byrons, bei welcher Gelegenheit er sich auch gegen die Benutzung des Kontrastes ausspricht, der mehr der Beredsamkeit und Deklamation anstehe, als für die Poesie zu empfehlen sei. — Byron opfere überhaupt nicht selten die reine, sozusagen sich selbst unbewußte Schönheit und Unschuld der Poesie dem glänzenden, gesuchten Schmuck deklamatorischer Beredsamkeit auf. Er finde hierin manche Vergleichungspunkte mit Tasso, dessen Deklamation aber einigermaßen in dem Charakter der italienischen Poesie ihre Begründung und Entschuldigung finde. Lord Byron aber stehe hierin einzeln unter seinen Landsleuten, die wahre und ganze Gefühle nicht in die pomphaften Falten und Wogen eines Rhetormantels einzuhüllen gewohnt sind.[4])

Einfachheit und Natürlichkeit verlangt unser Autor mit Recht von der poetischen Sprache, die alles Geschraubte, Gezwungene,

---

[1]) Literarisches Konversationsblatt Nr. 17 S. 68.

[2]) Literarisches Konversationsblatt Nr. 18 S. 70.

[3]) Literarisches Konversationsblatt 1822 Nr. 45 S. 177.

[4]) Urania 1822 S. 205 ff.

Erkünstelte, Schwerfällige und Affektierte ausschließen muß. Darum mißfällt ihm auch an der Rückertschen Muse „ein übermütiges Modeln und Künsteln in selbst aufgestellten Schwierigkeiten und Neuheiten, das Aufsuchen und eigensinnige Festhalten der seltensten Reime, eine mühselige Sprachklauberei, ein unerhörtes, kontrastsüchtiges Bilderwesen nnd dergleichen mehr“[1]) ein Zug, der nach seiner Ansicht auch viele geschmackvolle Männer und Frauen seiner Zeit abgestoßen hat.

Zur Schönheit der Sprache gehört dann auch, daß sie wohlklingend ist. Der Wohlklang, der in jeder Sprache wünschenswert sei, ist nach ihm[2]) entweder ein absoluter oder ein musikalischer, wie er in der spanischen und italienischen Sprache der herrschende ist, oder ein relativer, das ist: ein durch den Sinn der Worte, den Inhalt der Sätze, also durch den Stoff bedingter, der auch kurzweg Ausdruck heißt. In diesem hat die deutsche Sprache vor vielen anderen den Vorzug. Zum absoluten Wohlklang hat sie weniger Anlage, doch hat die Kunst einiger neuen Dichter das Widerstrebende des Sprachtalents auch in dieser Hinsicht oft recht glücklich überwunden. Die alte deutsche Sprache ist durchaus musikalisch wohlklingender, besonders die schwäbische und fränkische, welch letztere durch die Menge der vollen männlichen Vokale, namentlich in den Endungen der Wörter (wo wir jetzt das stumme „e“ haben) und durch eine weit geringere Anzahl der Konsonanten, namentlich der zischenden, eine Pracht und Würde hat, worin ihr jede neue Sprache nachsteht. Auch unsere Mundarten der deutschen Sprache sind wohlklingender, als die hochdeutsche Schriftsprache. Die höchste äußere Vollkommenheit einer Sprache besteht in dem Gleichgewichte beider Wohlklänge, z. B. in der griechischen Sprache.

Auch die musikalische Onomatopöie — die Lautmalerei, welche Klangschönheit und Wohllaut erzielt, und die rhythmische Malerei machen die Sprache schön und wohlklingend. Es ist die Kunst des Dichters, durch bestimmte Vokal- und Konsonantenverbindungen die Stimmung und den Charakter des Begriffs oder des

[1]) Literarisches Konversationsblatt 1822 Nr. 15.

[2]) Gesellschafter 1817 Blatt 66.

Inhalts schon im Klange anzudeuten, durch Wortklänge bestimmte musikalische Wirkungen hervorzurufen oder auch durch den Rhythmus zu malen.

„Diese musikalische Onomatopöie in der Dichtkunst ist überall ein Fehler, wo sie gesucht ist oder zu häufig kömmt", sagt Müller mit Recht,[1] „mag sie nun auf Angewöhnung oder natürlicher poetischer Neigung beruhen: Denn es gibt auch in der Poesie wie in der Moral böse Neigungen. Die größten Dichter gebrauchen sie daher nur sehr selten und sie tut eben deswegen in ihren Werken die schönste Wirkung."

Auch nicht in jeder Dichtungsart ist die musikalische Lautmalerei an ihrem Platze. „Im ruhigen Gang des Epos ist sie am unschicklichsten. Die Gleichmäßigkeit des epischen Verses (es mag nun der Hexameter, die italienische Stanze oder die des Nibelungenliedes sein) verhindert auch den Grad von musikalischer Malerei, der in dem freien Schritt oder Flug des lyrischen Gedichts durch den mannigfaltigsten Wechsel des Versmaßes möglich und erlaubter ist, als in der ganzen erzählenden Poesie."

In Schillers Gedicht Der Handschuh, das nach Müller eine lyrische Romanze ist, sei die musikalische Malerei mehr an ihrem Orte als in der Erzählung des Knaben vom Stiergefecht in Müllners „Schuld" III, 1, die übrigens sich ganz an Schiller anlehnt. „Die Schuld" von Müllner, heißt es in seinem Tagebuch vom 30. Novbr. 1815, „ist ein herrliches Trauerspiel. Einen Mangel möchte ich rügen, nämlich die viele lyrische Deklamation, z. B. die Erzählung des Knaben vom Stiergefecht, und die fast satyrische Beschreibung des Krieges, worin es gar zu deutlich, daß der Dichter und nicht Hugo sich ausspricht."

Auch im spanischen Drama, das seiner Natur nach viel lyrischer sei als das deutsche, finde sich nie in übertriebener Weise die Malerei, im griechischen Drama nur in den lyrischen Chören.

[1]) Gesellschafter 1817, 66. Blatt.

III. Gattungen der Dichtkunst.

„Es gibt gewisse Gattungen in der Dichtkunst, welche man individuelle nennen könnte, weil sie, ohne im allgemeinen als Muster in irgend einer Stelle des poetischen Bereiches gelten zu dürfen, nur durch ein Individuum zu einer glücklichen Erscheinung gefördert werden und mit diesem entweder plötzlich verschwinden, oder durch Nachahmer allmälig zugrunde gerichtet werden. Solche Gattungen sind eigentlich immer Irrtümer und Mißbräuche; aber die Individualität eines großen poetischen Geistes kann durch eine eigentümliche, in seiner tiefsten Natur gegründeten Neigung, die ihn nach diesem Abwege fortreißt, den Irrtum und den Mißbrauch so verherrlichen, daß sie der wahren, ewigen und überall gültigen Schönheit Trotz zu bieten wagen dürfen. Aber eben darum dulden diese Gattungen keine Wiederholung von Nachahmern und sind so individuell wie die Poesie ihres Schöpfers." Zu diesen individuellen Gattungen der Dichtkunst gehören nach Müller z. B. Thomas Moore mit seinen orientalischen Romanzen und Schiller mit seinen Balladen.[1])

Die älteste, die „Urmutter aller Poesie" ist die lyrische, weil die Empfindung älter ist als die Beschreibung, Erzählung und mimisches Nachsprechen und hat unter den Deutschen sich zuerst in ihrem ganzen Umfange entwickelt. 1824[2]) sagt er: „Alle älteste natürliche Poesie muß lyrisch sein, denn der Mensch lernt früher seine eigenen Gefühle und Gedanken aussprechen, als er geneigt und befähigt wird, sich durch Erzählung in die äußere und innere

[1]) vgl. hierzu und zum Folgenden Hermes 1827 III „Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen" — Ludwig Uhland und Justinus Kerner.

[2]) Homerische Vorschule 1824 S. 5.

Lage anderer zu versetzen. Selbst der rohe Wilde ergießt seine Empfindungen in heulende Gesänge, der schon in seiner ersten Kindheit von der gütigen Natur zu einer höheren Bildung berufene Hellene hat nicht minder seine Freuden und Leiden in rhythmische Gesänge ausgeströmt, ehe er die Taten der Helden in epischer Form zu erzählen unternehmen konnte". — „Sie ist die freieste und subjektivste Dichtungsart, die der Empfindung, die gleichsam nur eine geregelte und veredelte Natursprache der Freude und des Schmerzes ist und zu ihren Formen und Stoffen gar keiner äußeren Welt bedarf, sondern ihr Alles in der einen Brust haben kann, aus welcher sie heraustönt. Sie klingt in alle Dichtungsarten hinein als belebender Hauch und Geist. Durch die Empfindung versetzt die Lyra jeglichen Stoff, den sie umfaßt, aus der epischen oder dramatischen Form, oder aus der Vergangenheit und Zukunft, insofern die letztere durch die Erwartung vorausgenommen wird, in die Gegenwart," sagt Müller im Anschluß an Jean Paul, „nach dem das Epos die Begebenheit darstellt, die aus der Vergangenheit sich entwickelt; das Drama, die Handlung, welche sich für und gegen die Zukunft ausdehnt, die Lyra, die Empfindung, welche sich in die Gegenwart einschließt."

Abgesehen von den in allen Dichtungsarten vorkommenden lyrischen Elementen gibt es aber noch besondere Dichtarten, die unser Autor dem Gebiete der lyrischen Poesie als solcher zuweist, so die lyrische Ballade und Romanze, wie die englische, schottische und deutsche Volkspoesie sie erfunden und die ersten Dichter dieser Nationen sie kunstreich ausgebildet haben. „Sie ist nicht bloß durch ihre sangbare Form ein Lied, sondern mehr durch die Empfindung, welche die epische Vergangenheit durch rührende Teilnahme in die unmittelbare Gegenwart hineinrückt, echte lyrische Poesie."

„Weiterhin gehören noch einige Mischlinge hierher, deren Grundnatur lyrisch ist, und die der dramatisch-lyrischen Gattung und der dramatisch-episch-lyrischen Gattung angehören, z. B. Goethes ‚Gefangener Graf', ‚Junggesell und Mühlbach', ‚Erlkönig' usw. Man stellt ferner Balladen und Lieder in mannigfachster Form so zusammen, daß sie lyrische Romane bilden,

oder, wenn man will, lyrische Schauspiele und Monodramen. Auch die beschreibende und lehrende Poesie, welche ja ohnedies nicht recht weiß, zu welcher der drei Grundformen sie sich halten soll, erwärmt ihre kalte Natur im lyrischen Feuer. Die Landschaftspoesie belebt sich durch die Empfindung, wie die Landschaft durch lebendige Staffage, Herders Parabeln und Paramythien haben der Allegorie und dem Symbol Herzen gegeben, und selbst der Stachel des Epigramms kann mitfühlen, indem er sticht, wie schon Logau bewiesen hat."

Auf diese Weise hat Müller das Gebiet der lyrischen Poesie weiter ausgedehnt, als die gewöhnlichen Systeme der Kunstlehrer es gestatten wollen.

Das der Lyrik eigentümliche Vorrecht, ihr eigentliches Lebenselement sei die Freiheit der Form, von der sie den freiesten Gebrauch machen soll. „Keiner Dichtungsart ist daher auch die formelle Beschränkung einer nationalen Geschmackslehre so nachteilig, wie der lyrischen. Die Empfindung windet sich in solchen Fällen entweder zu einer kümmerlichen Reflexion zusammen, oder bläht sich in rhetorischem Schwulst auf." Goethes lyrische Gedichte „überflügeln in ihrer freien Ausdehnung seiner subjektiven Einheit zu unendlich vielseitigen Formen die gesamte Lyrik mancher ganzen Nation".

Doch kann die Lyra in ihrer fast grenzenlosen Freiheit der Form einen Stoff, der ihr an und für sich nicht widersteht, verbilden. Als Beispiel einer solchen zwitterhaften, mißverstandenen Lyrik führt er Schiller an, der im „Handschuh" einer Erzählung, die lyrische Form eines Dithyrambus gibt oder in anderen Balladen das epische Element mit deklamierender Malerei so überdeckt, daß drei Dichtungsarten sich in einem Gedichte gleichsam um die Oberhand streiten. „Eine solche Lyrik ist ebenso zwitterhaft wie die dramatischen Mischlinge unserer neuesten Literatur, die uns statt Menschen mit Körpern von Fleisch und Knochen und deren Handlungen nur Herzen und Empfindungen auf die Bühne bringen. Deklamation, Pathos und Prunk vertragen sich nicht mit dem Wesen der Lyrik. Schiller lehrte die deutsche Lyra deklamieren mit Phatos, Glanz und Fülle; und das ist verkehrt. Der Lyriker, welcher deklamiert, ist wie ein Redner, welcher singt,

nicht zu entschuldigen. Wie das Volkslied und dessen Widerhall in Bürgers Gedichten, so verhörte Schiller auch den zarteren Klang des älteren deutschen Minneliedes gänzlich."

In einem Bilde drückt Müller den verkehrten Einfluß der Schillerschen Lyrik auf viele seiner Nachahmer aus, indem er sagt, daß „der Glanz der Brillanten in den Ringen, mit denen seine Hand die Lyra spielte, viele so geblendet habe, daß sie wenig auf den Klang derselben achteten". Schiller habe die natürlichen Formen und Klänge der lyrischen Poesie, wenn auch nicht in allen lyrischen Gedichten, durch eine rhetorische deklamatorische Überfüllung gestört. Das Urteil Wilhelm Müllers über Schiller als Lyriker ist viel zu einseitig; „die ganze individuelle Geistesart Schillers hat allerdings eine starke Neigung zu der direkten rhetorischen Art von Lyrik, und diese Art gibt einem Teil seiner Lyrik den Charakter. Wer diese Art von Lyrik ohne weiteres für minderwertig erklärt gegenüber der anderen, der mag dahin kommen, daß er diesen Teil der Schillerschen Lyrik niederer wertet, vielleicht auch als überwunden betrachtet". (Vgl. Carl Weitbrecht, Schiller und die deutsche Gegenwart, Stuttgart 1901, S. 93 ff.)

Wenn M. behauptet, Deklamation, Pathos und Prunk seien dem Wesen der Lyrik zuwider, so ist darauf zu erwidern, daß diese Ansicht in ihrer allgemeinen Form nicht richtig ist. Es gibt auch eine Lyrik der Begeisterung, bei der das Gefühl gleichsam stärker ist als der Dichter und ihn so mit sich fortreißt, daß er im Zustand heftiger Bewegung des erhabenen Gegenstandes Herr zu werden und ihn künstlerisch mit hinreißendem Schwung zu bewältigen strebt. Dem höheren Flug der Empfindung und Phantasie entsprechen dann auch die Komposition und die sprachliche Form, die oft von großer Kühnheit und stürmischer Bewegtheit sein müssen. (Vgl. hierzu W. Wackernagel, Poetik usw. S. 151 und Gottschall, Poetik 2, 55.)

Das Wesen der lyrischen Dichtkunst hat am besten aber erkannt und dargestellt Goethe, der dem deutschen Volkslied die höchste und feinste Veredelung gegeben hat. „Er ist der erste deutsche Natursänger, durch den das alte Volkslied, geläutert und verklärt durch die Kunst, wieder in das Leben eintrat."

Viele unter seinen schönsten Gesängen, führt Müller aus, und namentlich romanzenartige Lieder, sind Nachklänge oder Anklänge von deutschen und fremden Volkspoesien, ja er hat ganze Verse und Strophen aus solchen Themen in seine „Variationen“ aufgenommen. Der Volksgesang ist der reichste und tiefste Quell, aus dem Goethes Komponist Richardt Akkorde und Klänge geschöpft hat; Herders Volkslieder und „des Knaben Wunderhorn“ haben veredelnd auf die deutsche Lyrik gewirkt. Goethes „westöstliche Divanslieder“ verdanken ihr Leben dem inneren Naturtriebe, welcher des jugendlichen Greises Geist nach dem Orient versetzte, während im Westen die Stürme des Krieges tobten und zersplitterten.

Es ist also als „ein überaus befruchtender Segen“ zu betrachten, daß durch den Einfluß des älteren deutschen Volksliedes eine Regeneration der deutschen Lyrik sich vollzogen hat; es — das deutsche Volkslied — ist der „belebende Strom“, der den „trockenen Boden der Reflexion befruchtet und das Wucherkraut der deklamatorischen Phraseologie auf lyrischem Gebiet ausgeschwemmt hat“.

Bevor wir zu den Ausführungen Müllers über das Volkslied und den anderen Arten der Lyrik übergehen, wollen wir noch einige Eigentümlichkeiten lyrischer Kunst ins Auge fassen.[1])

„Jede echte Poesie, und besonders die lyrische, als die individuellste und subjektivste, hat neben ihrem allgemeinen Nationalcharakter auch Provinzialzüge, die selbst zu einer städtischen Physiognomie werden können. Dieser Provinzialcharakter in der Poesie ist desto schärfer und stärker ausgesprochen, je mehr sie sich in der Sphäre der bürgerlichen Volkstümlichkeit hält.“ (Hans Sachs.) „Will man die Provinzialzüge der Poesie nicht in der eigentümlichen Stammnatur suchen, welche der Dichter selbst in der Fremde behaupten kann, so bleiben, als weniger verborgene und minder wunderbare Einflüsse, Klima, landschaftlicher Charakter der Gegend, Lage und Bauart der Stadt, Lebensart und Regierungsform und anderes mehr übrig, um sich schwäbische, öster-

---

[1]) Hermes 1827 III a. a. O. S. 94 ff.

reichische, fränkische, thüringische und warum nicht auch märkische Eigentümlichkeiten in dem Charakter echter Dichter zu erklären." Was man heute Milieulehre nennt, die Abhängigkeit des Kunstschaffens von umgebenden Einflüssen, findet sich auch bei unserem Autor ausgesprochen. „Ob Uhland, in Berlin geboren und erzogen, ein Dichter geworden wäre, das lassen wir dahingestellt, weil wir nicht mit eitelen Voraussetzungen in die geheime Schöpfungswerkstatt der Natur eindringen wollen, aber das dürfen wir behaupten, daß er dort nicht der Dichter geworden sein könnte, als welcher er auf schwäbischen Grund und Boden erwachsen ist. Der echte Dichter zieht seine Kraft, seinen Glanz und seinen Duft, die Größe, Form und Farbe seiner Blätter und Blüten wie eine edle Pflanze mit den Wurzeln und Sprossen aus der Erde und der Luft ein, in welcher er erwachsen ist. Eine Poesie, die überall zu Hause ist, wo man schöne deutsche Phrasen versteht, deren Blüten ebenso gedeihen auf den salzburgischen Alpen wie in dem märkischen Sand, ist keine echte und wahre; ihre Blüten haben keine Wurzeln und brauchen daher keinen Boden, sondern nur eine Fläche, um fortzukommen, und ihre strohartigen Blätter fühlen keinen Einfluß der Luft. Uhlands Poesie ist eine Pflanze, die ihre Kraft aus der heimischen schwäbischen Erde zieht; auch Kerner, mehr als irgend ein Dichter unserer Zeit ein reines Naturkind der Poesie, offenbart diesen schwäbischen Charakter noch reiner und einseitiger. Wie unendlich reich ist doch die Poesie in der Menschenbrust, wenn sie in der beschränktesten Einseitigkeit der Empfindung und Anschauung so viel geben kann, wie sie unserem Kerner gegeben hat! Wo Tiefe ist, da hat jede Einseitigkeit einen unendlichen Raum über und unter sich."

In einer Besprechung der Lieder von Schmidt von Lübeck (Altona 1826) und der Gedichte von Justinus Kerner (Stuttgart 1826)[1]) finden sich Ausführungen über „Eintönigkeit der Lyrik". Diese beiden Dichter sind nach ihm als Vertreter einer ganzen zahlreichen Klasse zu betrachten, die Müller „eintönige Lyriker" nennt.

---

[1]) S. Jahrb. für wiss. Kritik 1827.

„Die Eintönigkeit ist nur in denjenigen Dichtungsarten durchaus und unbedingt verwerflich, deren von außen her gegebener vielseitiger Stoff nicht ohne innere Vielseitigkeit vollständig aufgenommen und ausgebildet werden kann, und sie zeigt sich demnach als unzulänglich für jede mehr objektive als subjektive Darstellung, also vorzüglich für das Epische und Dramatische. Die Empfindung hingegen, als das eigentliche Prinzip der lyrischen Poesie, teilt selbst dem von außen her in sie eingedrungenen Stoff so ganz ihre subjektive Natur mit, daß dieser, wie vielseitig er auch an und für sich sei, dadurch in die einseitigste Individualität umgestaltet werden kann. Diese Einseitigkeit der Empfindung aber, insofern ihr nur Höhe und Tiefe nicht abgeht, hat oft mehr lyrische Kraft und Fülle, als die vielseitigste Subjektivität, und scheint sich sodann durch intensive Vereinigung gegen die extensive Zerstreuung der anderen geltend zu machen.“

„Indem diese Einseitigkeit der Empfindung nun die poetische Eintönigkeit der Lyrik bedingt, schließt sie weder Vielseitigkeit des Stoffes noch der Form aus; sowie umgekehrt Vielseitigkeit der Empfindung oder Vieltönigkeit der Lyrik sich auch bei einseitigem Stoff und in enge beschränkter Form aussprechen kann. Das Einseitige und Vielseitige beruht hier einzig und allein auf dem Tone, in welchem die Empfindung, von innen oder von außen angeregt, sich selbst ausklingt, und dieser Ton, der eigentliche Lebensgeist der lyrischen Poesie, durchdringt die Äußerlichkeit des Stoffes und der Form mit seiner subjektiven Umbildungskraft. So wie es Instrumente gibt, und namentlich sentimentale Blasinstrumente, die nur eine oder einige verwandte Tonarten umfassen: so jene eintönigen Lyriker; sie verhalten sich zu der Vieltönigkeit einer Lyrik, wie etwa die Goethesche, nicht anders als Bassethörner oder Alpenhörner zu einer Orchestermusik. Wir verlangen aber von ihnen, wie von jenen Instrumenten, daß sie ihre Tonarten in vollen und reinen Akkorden von der Tiefe bis zur Höhe, in verschiedenen Tempos und wechselnden Modulationen, und in den Steigerungen des Piano zum Forte aussprechen, übrigens sich aber auf den Vortrag solcher Stücke beschränken, die ihrer nur in der Beschränkung schöner Natur angemessen sind. Denn wenn wir der lyrischen Eintönigkeit eine

gewisse Vielseitigkeit des Stoffes und der Form nicht nur zugestehen, sondern sogar von ihr fordern müssen, weil sie sowohl am Ende so eintönig werden möchte wie Amselschlag oder Kuckucksgeschrei, so ist ihr damit keineswegs eine Allseitigkeit der Art auferlegt, welche das Alpenhorn oder das Fagott zu einem leichtfüßigen Scherzando, einen Justinus Kerner zu „Römischen Elegien“ oder einen Schmidt von Lübeck zu Petrarchischen Sonetten und Canzonen verführen könnte.“

Als Koryphäen der lyrischen Eintönigkeit nennt Müller unter den Deutschen fast alle Minnesänger, Walther von der Vogelweide ausgenommen; von Neueren Hölty, Salis, Max von Schenkendorf, Hebel. „Ja man möchte sich bewogen fühlen,“ heißt es weiter, „in dieser Eintönigkeit etwas Naturgemäßes zu finden, da sie den Charakter aller lyrischen Volkspoesie bildet und fast überall die Spuren provinzialer Einflüsse erkennen läßt. Hebels Gedichte bedürfen, um schwäbisch zu klingen, der schwäbischen Mundart nicht, und Justinus Kerner kann in der naiven Natureinfalt, der kindlichen Hingebung und der heimischen Behaglichkeit seiner Muse den Schwaben ebensowenig verleugnen, als Schmidt von Lübeck den Hanseaten in dem freien Ausblick in das buntbewegte Trauerspiel des Lebens und zuweilen sogar in einer gewissen bürgerlichen Selbstgenügsamkeit.“

Als entschiedenster und schönster Gegensatz zu der eben geschilderten Eintönigkeit ist Goethe anzusehen. „Mit der Vieltönigkeit seiner Lyrik ist zugleich die größte Vielseitigkeit des Stoffes und der Form enthalten. Die reichbesaitete Lyra seiner inneren Welt klingt durch alle Töne jeder Berührung der leisesten wie der stärksten rein, klar und in vollen Akkorden nach, und, um kürzer mehr zu sagen, der ganze Goethe ist ganz in seiner Lyrik. Wie weit überflügelt diese freie Ausdehnung einer subjektiven Einheit die gesamte Lyrik ganzer Nationen!“

„Auch die Fabriken der Dutzenddichter rühmen sich lyrischer Vieltönigkeit; ihr charakterlos umherschwankendes Nachsingen macht ihnen ja ohnedies das Halten eines Tones unmöglich; und wenn die Natur ihnen vielleicht einen eigenen Ton gegeben hatte, so haben sie diesen doch bald so durch fremde gebrochen, daß sie jenen Kunstsängerinnen gleichen, welche die ihnen von

der Natur verliehene Stimme durch die hohe Schule der Koloraturen so zierlich zersplittert haben, daß sie selbst nicht zu sagen wissen, ob sie einen Ton verloren, oder hundert Tönchen bekommen haben."

„So vollendet die eintönige Lyrik auch an sich ist, so liegt es doch in ihrer Natur, daß ihre Produkte nicht immer und nicht überall ansprechen können. Wenn aus Goethes lyrischen Gedichten für jeden Charakter, jedes Temperament, jede Stimmung, jede Lage, jedes Alter, jede Laune des Menschen, insofern er überhaupt poetische Empfänglichkeit hat, ein verwandtes Echo klingt, so daß der einseitig Empfindende sich seinen Goethe aus dem ganzen Goethe herausnimmt, so ist doch durchaus eine gleiche einseitige Beschränkung der Empfindungsweise bei demjenigen Leser vorauszusetzen, welcher von einem eintönigen Lyriker immer und überall angesprochen wird. Von einem solchen Leser wird aber aus eben diesem Grunde der sentimentalen Verwandtschaft sein Lyriker oft überschätzt, und überspannte und einseitige Urteile sind auf diesem Felde recht eigentlich zu Hause. Ich kann mir z. B. recht wohl einen Leser denken", sagt Müller, „oder eine Leserin, welche, wie poetisch empfänglich sie für den einen der beiden Lyriker (Schmidt und Justinus Kerner) sind, wie begeistert sie sich in diesen einen mit ihrer eigenen Empfindung versenken, doch von dem anderen ganz unangesprochen bleiben; der Unbefangene von weiterer Empfindung kann sich nur in einzelnen Stimmungen des Gemüts, auch wohl in gewissen Perioden seines Lebens von einem eintönigen Lyriker so mächtig angesprochen fühlen, daß er einen inneren Drang empfindet, öfter zu demselben zurückzukehren. Und hier schwebt uns wieder der oben gebrauchte Vergleich entgegen: ein Alpenhorn, ein Bassethorn, ein Fagott, wer hört das gern und zur Mitempfindung aufgeregt einen Tag wie den anderen."

Noch haben wir ein für die Lyrik unumgänglich notwendiges Moment zu erörtern, das Müller nicht unberührt lassen konnte, das Gemüt, von dem er sagt, es sei leider in unserer ästhetischen Terminologie ein verrufenes Wort geworden, seitdem man jedes krankhafte, matte und gemachte Gefühl damit bezeichnet hat. Und doch ist Gemüt gerade das Gediegene des Gefühls, das Stehende und Dauernde in dem Wechsel der Empfindung. Es

ist mit dem brausenden Flusse des Gefühls verglichen, das ewige Meer, das diesen aufnimmt, der Stamm, aus welchem die Zweige und Blätter des Gefühls hervorschießen, und in dem sie Nahrung und Haltung finden; es ist die Treue, wenn jenes die Liebe ist. Daraus folgt dann auch, daß das Gemüt nicht ohne Gefühl, das Gefühl wohl aber ohne Gemüt sein kann. Wie das Erwachsene und in sich zur Selbständigkeit Gediegene, setzt es die Wechsel der jugendlichen Gefühle voraus; aber manche Gefühle verbrauchen sich in diesem Wechsel so ganz, daß sie sich niemals zum Gemüt konzentrieren, sondern zur Leerheit ausgehen. Fassen wir das Gemüt in diesem Sinne auf, so erklärt es sich auch leicht, warum es geeignet ist, das Objektive deutlich und innig aufzufassen. Der Fluß, der in seinem Falle und Strome gebrochen ist, kann kein äußeres Bild rein auffassen und tragen, wohl aber der ruhige Spiegel des Meeres."

Zur Erläuterung des Gesagten stellt Müller die Ballade von Schiller „Der Taucher" oder den „Handschuh" dem „Sänger" oder der „Braut von Korinth" entgegen und bemerkt, wie zerrissen und schwankend die Erzählung dort, wie ganz und sicher hier, während das lyrische Element bei beiden die Unterlage bildet.

In Uhlands Lyrik bildet das Gemüt gleichsam den Boden oder die Unterlage, worauf die objektiven Gestalten sich bewegen, deren Träger oder Spiegel es ist.[1]) Der Ton des Hintergrundes wird durch die Gestalten und Bedeutung dessen bedingt, was darauf abgebildet werden soll, und auch der Raum desselben unterliegt demselben Verhältnis. Zu einem lustigen Nymphentanze eignet sich kein umwölkter Horizont, und einer jammernden Hekuba geben wir kein wolkenloses Himmelsblau als Träger. Freilich kann die gemütliche Auffassung auch hier so weit ihren Einfluß geltend machen, daß sie ihre Objekte durch Farbenkontraste recht hervorhebt, jedoch meist nur aus Ironie und Laune; vgl. Uhlands „Däumling", „Klein Roland". Auch in dessen Naturlyrik bildet das Gemüt einen wesentlichen und belebenden Bestandteil. Mit Recht; „denn die Landschaftspoesie", sagt unser Autor, „ohne

---

[1]) vgl. Hermes 1827 a. a. O.

Gemüt erscheint mir immer wie eine Landschaft, in der keine Bewegung ist, etwa wie ein durch einen Medusenkopf versteinerter Wald, in welchem kein Blatt sich regt".

„Das Gemüt ist aber gern still in der Natur, es weiß nicht viele Worte von dem zu machen, was es fühlt; doch auch der leiseste Seufzer verrät die Tiefe und Fülle des feiernden." So erscheint Uhlands Gemüt in den „Frühlingsliedern", diesen „Akkorden mit langen Nachklängen". Wenn wir das Gedichtchen „Frühlingsruhe" lesen, welche Unendlichkeit von Frühlingswonne dehnt sich hinter dem kleinen Bildchen aus! Welche Überschwenglichkeit von Entzückungen klingt aus dem leisen Seufzer der Sehnsucht nach! Überhaupt scheint mir, sagt Müller, jenes Durchklingen und Nachtönen charakteristisch in Uhlands Poesie, und daher die vielen kleinen Lieder, bei denen es uns bedünken möchte, als habe die überströmende Fülle des Herzens dem Sänger plötzlich den Mund geschlossen, z. B. das „Ruhetal" 1812 oder „Vorabend" 1809:

„Was streift vorbei im Dämmerlicht?
War's nicht mein holdes Kind?
Und wehten aus dem Körbchen nicht
Die Rosendüfte lind?
Ja, morgen ist das Maienfest,
O morgen, welche Lust!
Wann sie sich glänzend schauen läßt,
Die Röslein an der Brust".

Mit wunderbar feinem ästhetischen Gefühl finden wir hier von Wilhelm Müller die Lyrik Ludwig Uhlands analysiert. Er untersucht dann weiter, wie sich in derselben das Gemüt als Grundlage in seiner Farbe und seinem Umfang zu den objektiven Gebilden verhält.

In einigen Liedern Uhlands waltet die beschreibende Malerei lange vor, und das Gemüt scheint ohne Teilnahme zu bleiben, bis es dann zum Schlusse mit dem verhaltenen Laut der Liebe durchbricht und damit das Ganze wieder aufregt. Ein schönes Beispiel für diese Gattung ist das „Schifflein". Fünf und eine halbe Strophe füllt die Beschreibung der Schiffsgesellschaft usw.

Der Dichter sitzt still dabei und läßt die Bilder an seiner Seele vorübergehen. Aber das Schiff:

„Hart stößt es auf am Strande,
Man trennt sich in die Lande.
Wann treffen wir uns, Brüder,
Auf einem Schiffe wieder?“

Und so ist durch die zwei einfachen Schlußreime das ganze bunte Bild beseelt und verklärt und das Schiff und die Schiffahrt haben in des Dichters Gemüt die Bedeutung aller Lust und alles Schmerzes gewonnen; wir haben darin das ganze Menschenleben, das aus Suchen, Finden und Scheiden besteht. Das Gemüt ist hier durch seinen Ausdruck allein, ohne Lehre und Deutung, die Moral des Bildes.

Die objektive Einkleidung des Gemüts ferner ist Uhland so natürlich und unerläßlich, daß er selbst das Unmittelbarste und Eigenste desselben, seine religiöse Andacht, nicht ohne eine unschuldige Maske ausspricht. Die Natur leiht ihm die Bilder, die er zu Organen seines Gebetes macht, und so begegnet er uns als Schäfer und als Hirtenknabe vor der ländlichen Kapelle. Das Kostüm, in welches das Gemüt unseres Dichters seine Empfindungen und Betrachtungen einzukleiden pflegt, ist fast immer so gewählt, daß es den lyrischen Ton zum Natürlichen und Einfachen herabstimmt. Bald klagt er als wandernder Gesell, bald durchzieht er als Jäger den Wald, bald hüpft er in Hirtenkleidern auf grünen Wiesen umher, bald haben wir es mit einem Reitersmann oder Grenadier zu tun. Überall erkennen wir das Bestreben, die matt gesungene Phraseologie vornehmer Empfindung, wie sie in unserer neuen Poesie so wohlfeil zu haben ist — sagt Müller —, zu vermeiden und ihr durch den starken und reinen Naturklang volkstümlicher Unbefangenheit die Spitze zu bieten.

„Auch hier hat Goethe, von dem älteren Volksliede aufgeregt, den Vorsänger gemacht, und das Bedürfnis eines solchen volkstümlichen Kostüms“ — dessen sich auch Müller in seiner Lyrik bedient — „muß in dem heutigen Stande unserer lyrischen Poesie gegründet sein. Freilich aber verführt es sehr oft zu

gehaltlosen und oberflächlichen Spielereien, die zwischen Gemeinheit im Ausdruck und Unnatur in der Empfindung schwanken und aller Form mit frecher Popularität Hohn sprechen. Uhland hat selten den rechten Ton in solchen Liedern verfehlt. Er sucht das seinem Kostüm Angemessene nicht so sehr in der Sprache, als in der Empfindungsweise. Denn wenn die Sprache sich zu weit in die äußere Nachahmung eines Handwerksburschengesanges einlassen will, so gerät sie in Gefahr, bis zum Ungrammatischen treu zu werden, nachdem sie erst die Grenzen der poetischen Charakterwahrheit mit übermütiger Gemeinheit hinter sich zurückgelassen hat." „Eine andere Verirrung, welcher jene Poesie ausgesetzt ist," heißt es weiter, „hat Uhland ebenfalls glücklich vermieden, die übertriebene Malerei, durch die manche Dichter, die aus dem Munde z. B. von Landleuten sprechen wollen, ihr Kostüm geltend machen. Es ist uns, als ob sie einen Zettel an alle Kleidungsstücke und Werkzeuge gebunden hätten, worauf geschrieben stände: dies ist eine Jacke von grober Hausleinwand, dies eine Sense, dies ein Stückchen schwarzes Brot usw. Uhland läßt dergleichen Vorreden weg. Der Bauer spreche nur als Bauer, und er braucht uns nicht zu sagen, daß er einer ist."

Von den Arten der Lyrik sei zuerst das deutsche Volkslied genannt, über dessen Natur und Eigenschaften sich Müller folgendermaßen äußert[1]: „Die eigentümliche Natur des Volksliedes ist die Unmittelbarkeit seiner Wirkung auf das Leben. Das Leben kann aber nur durch das Leben lebendig angesprochen werden. Daher ist es ein heilloser Irrtum einiger Modedichter der nächsten Vergangenheit, daß sie Volkslieder zu geben meinten, wenn sie altertümliche Phrasen, unbeholfene Wendungen, auch wohl gemeine Derbheiten aus den alten Vorbildern nachäffend zu neuen Verbindungen zusammenfügten. Keiner Dichtungsart liegt es mehr ob, als der lyrischen, zeitgemäß zu sein, denn ihr Genuß und ihre Wirkung, am weitesten von jedem Studium getrennt, gehen lebendig von Mund zu Mund und haben keine Zeit zu Erklärungen. Das gemeine Volk nun vollends wird, wenn jene Volkslieder etwa für dieses gesungen sein sollten, durch dergleichen altväterlichen Schmuck keineswegs angezogen".

[1]) Hermes 1827 a. a. O.

Das Wesen des wahren Volksliedes hat die sogen. altdeutsche Schule verkannt. „Es hätte nicht viel gefehlt, so wären neue Volkslieder in der Sprache des alten Ludwigsliedes gesungen worden. Und warum nicht? Jene Sprache hat doch einmal gelebt, aber die Sprache der neumodigen Volkslieder hat nie gelebt. Und welcher Mensch kann dem Todtgeborenen Leben einhauchen? Bürger und Goethe sind die ersten Muster in der Behandlung dieser Dichtgattung, deren Geist sie erfaßt haben.“ In seinem Aufsatz ‚Über Volkspoesie‘ hat Bürger, der überall der Erste war, welcher die von Herder auf neue Bahnen gebrachte ächtnationale Poesie aus der Theorie in die Praxis übersetzte, den Gedanken ausgeführt, den W. Müller sich zu eigen machte: Die deutsche Muse sollte billig nicht auf gelehrte Reisen gehen, sondern ihren Naturkatechismus zu Hause auswendig lernen ... Man lerne das Volk im Ganzen kennen, man erkundige seine Phantasie und Fühlbarkeit, um jene mit gehörigen Bildern zu füllen und für diese das rechte Kaliber zu treffen.“

Volksgesang ist Naturpoesie, die dem Herzen des Volkes entstammt, ist Stimme des Volkes, dessen Geist er rein, klar und vollständig ausspricht; je kräftiger, inniger und lauterer das Volk ist, aus dem er klingt, desto voller, tiefer und heller ist sein Klang. „Volkslieder sind Stimmen der Völker.“ „Wer den Volksgesang kennen lernen will,“ heißt es in der Einleitung zu den neugriechischen Volksliedern, die W. Müller übersetzt hat,[1]) „muß in die untersten Stufen der Bevölkerung gehen; dort hat auch Fauriel seinen Stoff für seine Chants populaires de la Grèce moderne bekommen. Dort bereicherten Griechen aus dem niedrigeren Stande, Handwerker, Schiffer, namentlich auch Frauen den gelehrten und fleißigen Franzosen in Triest und Venedig seinen Liederschatz mit vielen Beiträgen.“ Und unser Autor hat ja auch gern im Leben das Volk belauscht und seine Lieder gesammelt; und um auch das deutsche Publikum aus dem ewigen Jungbrunnen der Volkspoesie schöpfen zu lassen, widmet er ihm in poetischer Übersetzung die Fauriel'sche Sammlung neugriechischer

---

[1]) Neugriechische Volkslieder. Gesammelt und herausgegeben von C. Fauriel, übersetzt usw. von Wilhelm Müller 2 Teile Leipzig 1825.

Volkslieder mit den Worten: „So möge auch die kraftvolle, aus tiefster Brust emporklingende Stimme des griechischen Volkes in die Ohren derer tönen, die Ohren haben, zu hören“.

Das Volkslied muß frei sein von altertümelndem Schmuck, leicht verständlich und faßbar. „Denn das Volk dünkt sich doch zu klug und zu fein, und nimmt es übel, daß man ihm keinen neuen Geschmack zutraue.“ Weitere Eigenschaften des Volksliedes sind „Einfachheit der Form, Sangbarkeit des Metrums, natürliche Unumwundenheit der Sprache und des Ausdrucks, bewußtlos tiefe Innigkeit, die einmal leise angeschlagen, lange nachklingt, und naive Unbefangenheit in der schüchternen Aussprache des Höchsten“. Außer dem Volkslied erwähnt Müller von anderen Formen der lyrischen Dichtung das Vaterlandslied, das der Begeisterung und Liebe für das Vaterland entspringen soll, Freiheit und Selbständigkeit eines Volkes preist und aus der tiefsten Brust des Sängers kommt. Er, der selbst als begeisterter Sänger der Griechenlieder die politische Lyrik meisterhaft gepflegt hat, sagt von den patriotischen Liedern Uhlands,[1]) „in ihnen fallen Tat und Wort, Wahrheit und Dichtung, Wirkung und Streben, der Mensch oder vielmehr der Mann und der Sänger so in Eins zusammen, daß die sonst so unerläßliche Trennung des Werkes von dem Autor weder möglich noch zulässig ist. Denn solche Werke sind ja zugleich Thaten, und als solche erscheinen uns jene patriotischen Volkslieder Uhlands erst in ihrer ganzen Bedeutung. Sie sind die gediegensten Produkte der zu einer Wirkung verbündeten Kräfte seiner poetischen und moralischen Natur, seines Gemüts und seines Willens“.

Auch Müllers Griechenlieder sind zugleich „Taten“ gewesen, und die „gediegensten Produkte der zu einer begeisternden Wirkung verbündeten Kräfte seiner poetischen und moralischen Natur, seines Gemüts und seines Willens, Gesänge, die aus des Lebens reichstem Born entströmen, von denen man zu des Dichters Zeiten mit Recht sagen konnte[2]): „Nur aus der reinsten und würdigsten Gesinnung können Lieder hervorgehen wie diese, herz-

[1]) Hermes 1827 a. a. O. S. 114.
[2]) Lit. Konversationsbl. 1821 Nr. 299.

zerreißend, groß, tief und herrlich, frei und kühn, wie der Bergstrom sich die Bahn bricht, nach dem Lichte gewendet wie der Aar, der die Sonnenbahn durchwogt. . . . Sprache des heiligen Zornes und der tiefsten, glühendsten Wehmut".

Das elegische Lied, das gemütsinnig und voll Ruhe und sanften Gefühls ist, gehört nach ihm zu den zartesten Gebilden der Poesie — er meint da besonders die griechische Elegie[1] —, „ihre fast nachlässig erscheinende Anspruchslosigkeit im Ausdrucke und in der Bewegung schließt strenger als irgend eine andere poetische Gattung vornehmen Pomp und steifen Schritt aus".

Über den Unterschied von Ballade und Romanze bei Uhland heißt es: „Im allgemeinen scheint mir nur eine Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt den Charakter jener bezeichneten Dichtungsart zu bilden, so daß das Subjektive die Gestalten, die es trägt, durchleuchtend und widerscheinend färbt, das Objektive aber die Grundfarbe des Subjektiven bedingt". An sich scheint ihm, soweit wir sehen können, die Ballade, im Unterschied von der Romanze, das durch seine sangbare Form wie durch tiefe Empfindung ausgezeichnete Volkslied zu sein, wie es die englische, schottische und deutsche Volkspoesie erfunden, und darum echt lyrische Poesie ist. Im wesentlichen sind ja Ballade und Romanze lyrische und episch-lyrische Dichtarten; nach Bürger ist beides eins und „alles Lyrische und Episch-Lyrische sollte Ballade oder Volkslied sein"! Ballade und Romanze wurzeln auf dem Boden der Volkspoesie; ihre Verschiedenheit erklärt sich allein aus dem verschiedenen Charakter der Völker, die diese Dichtungsart pflegten.

Von den didaktischen Dichtungen sind noch von Wilhelm Müller erwähnt: die Satire und das Epigramm.

„Eine Satire, mag sie moralisch oder politisch sein, muß zwei Unterlagen haben, sonst ist sie Pasquill: Adel der Seele und Würde des Charakters". In einem Artikel über den englischen Satiriker Churchill tadelt er dessen Satire, „die fast immer persönlich, sei es nun in bezug auf ihn selbst oder auf die zu

---

[1] Jahrb. für wissensch. Kritik 1827. Die elegischen Dichter der Hellenen usw.

züchtigenden Personen, und das Allgemeine derselben ist meistenteils oberflächlich und matt".[1])

Über die Dichtgattung des **Epigramms** findet sich in seinem Tagebuch vom 18. Oktober 1815 folgende Bemerkung: „Den Morgen schrieb ich zwei Epigramme gegen Haug und Weißer, die dem guten deutschen Geist nicht nachgeben wollen und den französischen Gang immer fortgehen. Ihre Epigramme sind mir schon lange zum Ekel geworden". Als Epigrammatiker hat sich Müller in seinen „Epigrammatischen Spaziergängen", einer Sammlung von 200 deutschen Reimsprüchen, einen Namen erworben. Es sind nicht Dornen und Disteln zum Stechen, sondern „dornenlose Rosen" — Empfindungsepigramme, lyrisch-didaktische Produkte, von denen er selbst sagt: „Was wir bringen":

„Rosen pflückten einst die Weisen in der Musen Gartenflur,
Spötter kamen hinter ihnen, und sie brachten Dornen nur.
Als sie Dornen nicht mehr fanden, suchten Disteln sie zum Stich —
Dornenlose Rosen bring' ich, lieber Leser, willst Du mich?"

„Der Stoff der **epischen Poesie**[2]) ist die Sage, in welcher sich Geschichte und Fabel innig vereinigt, nicht jede für sich, dem Sänger darbieten. Er hat also an diesem seinen Stoff nicht viel zu wählen, zu schneiden oder zu schmücken. Denn er ist schon poetisch, und nicht minder ist es die Welt, in welcher der Sänger lebt und aus der er seine Gestalten und Farben entlehnen muß. Der alte epische Sänger steht bescheiden und zufrieden auf einer und derselben Stufe mit seinem Zeitalter, während der neue Dichter sich immer erst zu einen höheren Standpunkt hinaufschrauben muß, um eine ferne poetische Weltansicht zu gewinnen."

„Der alte Sänger sah und erlebte alles selber, was er besang, die Kämpfe, die Ziele, die Länder, die Städte, die Meerfahrten, die Könige und die Hirten. Daher die scharfe und klare Anschaulichkeit seiner Darstellungen der Wirklichkeit in allen, auch den kleinsten Erscheinungen und Gegenständen der Natur und des Lebens; daher auch sein lebendiges Interesse an allem, was von

[1]) Enzyklopädie Ersch und Gruber 1828 Teil 17 S. 170.

[2]) Homerische Vorschule 1824.

uns, weil es alle Tage vorkommen kann, als alltäglich übersehen oder verachtet wird. Dadurch aber, daß der alte Sänger es nur mit der wahren Wirklichkeit zu tun hatte, in deren Formen und Farben selbst die Götterwelt sich fügen mußte, ist sein Blick so wunderbar geschärft worden für die Auffassung des Sinnlichen und Begrenzten und für die Unterscheidung alles Einzelnen und Besonderen."

„Der neue Dichter hingegen, der aus einer idealen Höhe auf die wirkliche Welt herniederschaut, kann und will von derselben nur allgemeinere Ansichten, größere, oft in die unendliche Form verschwimmende Umrisse, Schattenbilder mit weicher Begränzung und unsicherer Färbung geben, und in dem Streben nach der Auffassung des Geistigen, welches, seiner Natur nach, etwas Unbegrenztes ist, vernachlässigt er die scharfen Formen der sinnlichen Erscheinungen auszuprägen. Wo er aber einmal etwas Einzelnes und Besonderes der Körperwelt ausführlich darstellen muß, da wählt und verschönert er doch so viel daran, daß er fast immer von dem festen Grund und Boden der Wirklichkeit ein wenig in die ideale Unbestimmtheit und Allgemeinheit emporgerückt erscheint. Goethe macht in dieser Parallele der alten und neuen Poesie eine nicht zu übersehende Ausnahme und nähert sich der antiken Objektivität auch in der Darstellung der modernen Welt, z. B. in den Wahlverwandtschaften."

Der Orlando furioso des Ariosto, den man gewöhnlich zu den altromantischen Epen zählt, ist nach Müller überhaupt kein Epos; es fehle ihm die gehaltene Würde des Tones, auch die Anlage streite dagegen, als eine zur Unterhaltung eines geselligen Vereins bestimmte Erzählung mit willkürlichen Ruhepunkten und dem gesprächsweise zurückgeholten und wieder angeknüpften Faden. Wir hätten also nach ihm eine Erzählung, ein Romanzo vor uns. — Unter Romanzo verstand man in Italien zuerst jede Erzählung in Prosa wie in Versen von einem Abenteuer aus den Fabelkreisen Karls des Großen und der Tafelrunde. Beiderlei Sagen kamen aus der Fremde, und bald wurde der erstere Sagenkreis den Italienern verständlicher und beliebter und verschlang sich mit ihren einheimischen Fabeln und Legenden, wie z. B. in dem Romanzo von dem Buono d'Antona.

Daß der rasende Roland kein Epos, sondern ein Romanzo sei, tut unser Autor näher dar.[1]) „Seine plötzlichen Abbrechungen der Erzählung, auch mitten in den Gesängen, sein bequemes Wiederaufnehmen von Begebenheiten und Szenen, die er — Ariosto — unlängst zurückgeschoben hatte, seine reflektierenden Einleitungen, seine in die wichtigsten Abenteuer einredende Verwunderung, Beteuerung und meist ganz unerwartet vorgeschobene Zitation des Turpin, um sich selbst vor dem Vorwurf der Übertreibung sicherzustellen, endlich auch seine bei jeder Gelegenheit sich eindrängende Schmeichelei des Hauses Este in Anspielungen oder in direkten Komplimenten; alles dieses entfernt den Orlando weiter von dem Ton des Epos als irgend einen seiner Vorläufer."

Ariosto will aber auch kein Epos schreiben, er will dem Hofe von Ferrara unterhaltende Ritterabenteuer in heiteren Abendstunden erzählen, und was dem Epiker unabwälzbarer Vorwurf sein müßte, gereicht dem behaglichen Erzähler zum Lobe. Dahin gehört denn auch vorzüglich das Einschachteln von Episoden in Episoden, das Nebeneinanderhinlaufen sich gegenseitig ablösender Abenteuer, das fragmentarische Gewirr angeknüpfter und wieder abgebrochener Szenen und Begebenheiten. Diese Maschinerie, welche die Neugier der Zuhörer spannt und dieselben für drei, vier und fünf Geschichten zugleich zu interessieren versucht, ist des Epos ganz unwürdig, dem Erzähler steht sie aber wohl an."[2]) — „Demnach ist also zwischen der Aufgabe des Epikers und Erzählers zu unterscheiden. Der Epiker hat es nur mit seinem Helden zu tun und nichts Angelegentlicheres zu erstreben, als sein Ich zu vergessen. Allenfalls tritt er am Ende oder Anfang des Gedichtes auf, und es heißt dann: ich singe usw.; andere schieben selbst die Muse vor und sagen: singe, Muse! Der Epiker verteilt seinen Stoff so mit allem Ernst, daß die Abschnitte der Gesänge auch in dem Laufe der Begebenheiten Ruhepunkte ausmachen.

Der Erzähler aber unterhält sich behaglich mit seinen Zuhörern, er läßt seine Bewunderung, seinen Abscheu, seine Vorliebe

---

[1]) Hermes 1822 S. 49ff. Ariostos rasender Roland und dessen deutsche Übersetzungen von Gries und von Streckfuß.

[2]) Hermes 1822 a. a. O.

merken, er gibt seine Meinung und seine Zweifel zu erkennen, er zitiert auch gelegentlich seinen Gewährsmann, wenn die Begebenheit gar zu wunderlich klingt; kurz, er hat es nicht bloß mit seinem Helden zu tun, sondern auch mit sich und seinen Zuhörern. Er liebt es, sich und seine Meinung neben den Personen seiner Helden geltend zu machen, und keine Begebenheit ist ihm so heilig und wichtig, daß er nicht sein Ich hineinschieben könnte.

Auch Tasso hat als Epiker zu sehr seine Subjektivität in seine Darstellungen einfließen lassen.[1]) „Der größte Teil von Tassos epischen Mängeln und Fehlern fließt ohne Zweifel eben aus dem lyrischen Geist seines Gedichtes, und diesem dürfen wir vieles verzeihen. Es liegt nämlich in der Natur jeder subjektiven Darstellung, daß sie mit einer nur nach Gefühl wählenden Vorliebe bald diese, bald jene Persönlichkeit, hier und da eine Szene oder ein Verhältnis mit besonderer Innigkeit und Glut, oder mit wohlwollender Weitläufigkeit hervorhebt, wodurch der ruhige, gleichförmige Gang des Epos gestört wird und manches objektiv Wichtige dem subjektiv Lieben geopfert zu werden Gefahr läuft. Auch ist die subjektive Teilnahme an Helden und Taten der bestimmten Charakterzeichnung derselben oft im Wege, indem der Charakter des Dichters sich gar leicht den Gefühlen und Grundsätzen seiner Helden unterschiebt." Subjektive Teilnahme und lyrische Sympathie gehört nicht in das Epos und steht seiner Darstellung nicht wohl an.

Wenden wir uns nun dem Gebiete des Dramas zu, so betreten wir damit ein Kunstgebiet, wofür, wie Müller selbst sagt, die Natur ihm nur Ohr und Gefühl gegeben hat, auf dem aber sich zu betätigen ihm alle Fertigkeit, vielleicht auch alle Anlage dazu abging. Sein einziger dramatischer Versuch, „Leo, Admiral von Cypern", ist nur Fragment geblieben.

Doch sind wir in der Lage, von ihm einige Äußerungen über diese Kunst anzuführen.[2]) Oper und Schauspiel sind zwei verschiedene Kunstwerke und streng voneinander zu scheiden.

Die Oper betrachtet er — die Mittelgattungen des Lieder-

---

[1]) Hermes 1823 St. II S. 278.

[2]) vgl. hierzu Gesellschafter 1817 Blatt 61 ff.: Oper und Schauspiel.

spiels und Melodramas aus dem Spiele lassend — als rein musikalisches Kunstwerk. An das Schauspiel dagegen legt er durchaus keinen musikalischen Maßstab an, und wenn auch die Verse darin wie lauter Flöte und Waldhorn klängen, oder gar einen halben Akt hindurch ein Konzert darin gegeben würde.

Aus Anlaß des Streites mit Müllner hat er den Ausführungen über die Oper überhaupt einen größeren Raum gewährt.

In der großen Oper ist ihm die Musik die Hauptsache; sie herrscht über die Dichtkunst, der anderen Künste gar nicht zu gedenken, die der Musik, wenn sie auf diesem Thron sitzt, dienstbar sind: Die Charaktere, die Handlungen, die Reden sind nur Umrisse, nur ein Fächerwerk, nur ein Leitfaden für den Komponisten. Auch auf den Operntext kommt es wenig an; ein Text, worin besonders Gefühle, Leidenschaften, Betrachtungen und dergleichen sehr in das Einzelne ausgesponnen erscheinen, soll daher dem Komponisten nicht der liebste sein. „Es gibt mir also nicht die beste Idee von einem Musiker, wenn er bei der Wahl seiner Texte viel poetische Forderungen macht. Gerade wie bei einem Gemälde die Umrisse weggewischt werden können, ohne dasselbe zu zerstören, so spielen auch bei der Oper die Worte nur eine untergeordnete Rolle.[1]) Sie, deren Gipfelblüte Müller in derjenigen Gattung sieht, deren Gespräch durchaus rezitativ ist, ist, wenn sie gut ist, ohne Handlung und Worte, bloß durch Melodie und Harmonie verständlich und in ununterbrochenem Zusammenhange. Handlung, Charaktere, Gedanke und Wort ist zu Musik geworden; man braucht eine solche Oper nur zu hören, ohne nach der Aufführung hinzusehen, und die ganze Fabel des Stückes und ihr Verlauf muß uns im allgemeinen offenbar werden. Auf einzelne Worte und Namen darf es uns freilich nicht ankommen. Aber wir werden hören von Liebe und Haß, von Freude und Leide, was obsiegt und was untergeht; wir werden vernehmen den Aufschwung des Entschlusses, das Zagen der Unentschlossenheit, die Stimme der Unschuld und der Schuld, wir sehen auch den Helden in der Schlacht, die Nonnen in ihrer Zelle, den

[1]) Gesellschafter 1817 a. a. O.

König in der Pracht seiner Krone, die Schäferin unter ihren Blumen.

Dagegen diente in dem Drama der Alten die Musik der Redekunst, wenigstens in dem Gespräch, dem eine leise Tibienbegleitung Takt und Stimmung gab. In dem Chor herrschte gewißlich die Musik vor. Deswegen würde aber niemand einen Anstoß nehmen, das griechische oder römische Trauerspiel oder Lustspiel, wenn wir auch jene Musik noch dabei hätten, bloß als poetisches Kunstwerk zu betrachten, besonders, wenn davon die Rede wäre, es der Oper entgegenzustellen."

Bei dem deutschen Drama, sei es Trauerspiel oder Lustspiel, hält Wilhelm Müller an der Forderung fest, daß es deutsch sei. „Aber leider! Zwei Dritteile davon möchten wohl eher griechisch, französisch, englisch und spanisch sein, und wenn auch ein deutscher Kaiser darin die Hauptperson wäre. Der Stoff tut hier nichts: Die Franzosen, die fast lauter antike Fabeln zu ihren Tragödien genommen haben, besitzen doch ein viel volkstümlicheres Theater als wir."[1])

[1]) Gesellschafter 1817 a. a. O.

IV. Die Übersetzungskunst.

Die romantische Poesie ist eine Universalpoesie; sie soll ein verständnisvolles Zurückgehen auf die Geschichte der Poesie und eine Nutzbarmachung von allem, was die Vorwelt als Vermächtnis hinterlassen, bedeuten.

Die Poesie, sagt Schlegel,[1] ist für jedermann aller Orten und zu allen Zeiten leicht zugänglich und daher die gefälligste Gefährtin des Lebens ... Es gibt hier keine andere Schranke als die der Sprache. Das Studium der Sprachen aber ist der „goldene Schlüssel", der uns die Geistesschätze fremder Nationen öffnet. Wer ihn nicht besitzt, dem können poetische Übersetzungen einigermaßen den Mangel ersetzen. Darum sagt Goethe mit Recht 1825 in den Gesprächen mit Eckermann: Was das Griechische, Lateinische, Italienische und Spanische betrifft, so können wir die vorzüglichsten Werke dieser Nationen in so guten deutschen Übersetzungen lesen, daß wir ohne ganz besondere Zwecke nicht Ursache haben, auf die mühsame Erlernung jener Sprachen viele Zeit zu verwenden. Es liegt in der deutschen Natur, alles Ausländische in seiner Art zu würdigen und sich fremder Eigentümlichkeit zu bequemen. Dieses und die große Fügsamkeit unserer Sprache macht denn die deutschen Übersetzungen treu und vollkommen.

Die poetische Dolmetschung aber ist doch eine sehr schwierige Kunst. Und diese Schwierigkeit liegt nach W. Müller oft in dem fremden Geistesprodukt selbst; es gibt unter den lyrischen Gedichten des Dante und Petrarca z. B. einige Stücke, die sich in unserer Sprache eigentlich nicht wiedergeben lassen, die unübersetzbar sind. Einmal läßt sich bei Dantes Gedichten die Form

[1] Vorlesungen Teil II S. 9.

der Canzonen, die der leicht reimende Italiener durch gehäufte Gleichklänge ohne Mühe handhabt, vom Deutschen, der den Reim fast ebenso schwer findet als jener ihn meidet, nicht leicht nachmachen; sodann bleibt ihr innerer Gehalt infolge ihrer philosophischen Mystik dem klaren Verständnis oft verborgen. So stellen sich also der Übersetzertätigkeit manchesmal unüberwindliche Hindernisse entgegen, denn „übersetzen heißt mehr als Wörter, Verse und Reime nachkünsteln“ sagt Müller 1827.[1])

Es gibt zwei Übersetzungsmaximen nach Goethe (vgl. „Zu brüderlichem Andenken Wielands“): „Die Eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herübergebracht werde dergestalt, daß wir ihn als den unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüberbegeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen. Die Vorzüge von beiden sind durch meisterhafte Beispiele allen gebildeten Menschen genugsam bekannt. Unser Freund, der auch hier den Mittelweg suchte, war beide zu verbinden bemüht, doch zog er als Mann von Gefühl und Geschmack in zweifelhaften Fällen die erste Maxime vor. Niemand hat vielleicht so innig empfunden, welch verwickeltes Geschäft eine Übersetzung sei, als er. Wie tief war er überzeugt, daß nicht das Wort, sondern der Sinn belebe“. So wird denn auch Wielands Shakespeare gepriesen. „Wieland übersetzte mit Freiheit, erhaschte den Sinn seines Autors, ließ bei Seite, was ihm nicht übertragbar schien . . .“ „Übersetzen ist übersetzen“, sagt Jacob Grimm einmal (Kleinere Schriften I S. 330ff.), „traducere navem, wer um zur Seefahrt aufgelegt, ein schief bemannen und mit vollem segel an das Gestade jenseits führen kann, muß dennoch landen, wo anderer Boden ist und andere Luft streicht“.

Adalbert Schroeter[2]) führt dann zu diesem Bilde aus: „Das Importierte wird auf dem neuen Boden, in der neuen Luft bis zu gewissem Grade stets ein Fremdling bleiben. Unsichtbar wird

---

[1]) Blätter für literarische Unterhaltung Nr. 104 S. 414.

[2]) Adalbert Schroeter, Geschichte der deutschen Homerübersetzung im 18. Jahrh., Jena (Costenoble) 1882, S. 134ff.

der Geist der Heimat auch unter dem neuen Himmel über dem Verpflanzten schweben, eifersüchtig nicht dulden wollend, daß es hier wie drüben in ganz ursprünglicher Fülle seine Düfte streue und seine Gaben reiche". Und weiter: „Ein fremder Geist wird nie mit ganzer Weihe auf einem fremden Substrat sich niederlassen, nie in ursprünglicher Schöne in einem fremden Medium erscheinen dürfen: er wird unweigerlich durch dessen eigenstes Wesen tingiert werden, seine Individualität sich in dessen Spiegel brechen. Auch die vollkommenste Kopie wird immer ein bedingtes Stückwerk sein. Absolute Konformität und Kongenialität wird ihr immerdar gebrechen, sie wird vielmehr in jedem Falle sich modifiziert erweisen durch mannigfachste dem Original mehr oder minder zuwiderlaufende, aus der künstlerischen, wissenschaftlichen und persönlichen Eigentümlichkeit des Neuerers herübergeflossene, bewußt oder unbewußt hinzugefügte, positive oder negative Accidenzien".

Sehen wir zu, welche Auffassung Müller von der Kunst des Übersetzens hat, der wie Schlegel und Tieck und viele andere Romantiker sich selbst in dieser Kunst des Übertragens fremdsprachlicher Gedichte betätigte, und der vermöge seiner ausgedehnten Kenntnisse in den alten und neuen Sprachen in der Tat den „goldenen Schlüssel" für die Poesien fremder Nationen besaß.

Schon in seiner Vorrede zu der „Blütenlese aus den Minnesängern", die er in Berlin 1816 geschrieben hat, begründet er seine Ansicht, die ihn bei der Übertragung der mittelhochdeutschen Gedichte geleitet hat. Er nennt seine Arbeit Nachahmungen der altdeutschen Minnelieder, Bearbeitungen, die teils zu eigener Erheiterung in einer trostbedürftigen Zeit, teils auf den Wunsch einiger Freunde, die der alten Sprache nicht mächtig genug waren, um die Lieder in der Urschrift zu lesen, die aber ihren deutschen Geschmack in den Zeiten jener allgemeinen Seuche stark und rein genug erhalten hatten, um den alten Geist verstehen und fühlen zu können. Es kam ihm also beim Übersetzen damals darauf an, „den alten Geist in der neuen allgemein verständlichen Sprache und in der gängen Form des heutigen Liedes aufzufassen und wiederzugeben"; er erstrebte keine Wörtlichkeit, sondern nur

innere Treue. „Denn Wörtlichkeit gleicht einer äußeren Prunktreue in Gelübden und Verschwörungen oder in Blicken und Gebärden, die ja fast nimmer, hier wie da, mit der wahren, einzig ihres Namens werthen Treue zusammenwohnt“ (Vorrede pg. II).

Als Proben seiner Übersetzertätigkeit lassen wir hier ein Gedicht seines Lieblingsdichters unter den Minnesängern, „des herzlichen, aufrichtigen Hartmanns von Aue“ folgen, das er in der Übersetzung „Der Minnemüde“ überschreibt (vgl. Blumenlese pg. 86 f.).

1. Meniger grůßet mich alſo,
Der grůs tůt mich zu masse froh:
„Hartman, gen wir schowen
Ritterliche frowen!“
Mag er mich mit gemache lan
Und ile er zu den frowen gan,
Bi frowen trůwe ich niht vervan,
Wan das ich můde vor in stan.

2. Zu frowen habe ich einen sin:
Als sie mir sint, als bin ich in;
Wand ich mag bas vertriben
Dů zit mit armen wiben.
Swar ich kum, da ist ir vil,
Da vinde ich dů, dů mich da wil,
Die ist ŏch mines herzen spil:
Wag tŏg mir ein ze hohes zil?

3. In miner torheit mir beschach,
Das ich zu zeiner frowen gesprach:
„Frowe, ich han mine sinne
Gewant an ůwer minne“.
Da wart ich twerhes angesehen,
Des wil ich, des si ů bejehen,
Mir wip in solher masse spehen,
Dů mir des nicht entlant beschehen.

Der Minnemüde.

1. Wohl Mancher also zu mir spricht,
Doch dank' ich seinen Gruß ihm nicht:
„Auf, Hartmann, laß uns schauen
Nach ritterlichen Frauen!"
Laßt mich nur meines Weges gehn:
Was helfen mir die Frauen schön?
Und sollt' ich auch die beste sehn,
Ich würde fühllos vor ihr stehn.

2. Mir steht nach solcher Frau der Sinn,
Die das mir ist, was ich ihr bin:
Drum will ich mir vertreiben
Die Zeit mit armen Weiben.
Da giebt's wohin ich komme viel,
Da hat mein Herz ein freies Spiel
Und jede will mich die ich will:
Was taugt ein allzu hohes Ziel?

3. In meiner Thorheit fiel's mir ein,
Um eines Fräulein's Gunst zu frein:
Ich sprach: „Ich hab' die Sinne
Gewandt auf eure Minne".
Da ward ich seitwärts angesehn:
Nun laß' ich ungestört sie gehn
Und will nach solchen Weiben spähn,
Wo mir das nimmer soll geschehn.

Noch ein anderes Gedichtchen aus seiner Sammlung möge hier Platz finden: „Minnebriefchen" (pg. 72 f.).

Her Milon von Sevelingen.

„Ich sach botten des sumers
Das wasen blůmen also rot.
Weist du, schǒne frowe, was dir ein ritter entbot.
Verholne sinen dienest? Im wart liebers nie niet:

Im truret sin herze sit er nu jungest von dir schiet:
Nu hôhe im sin gemûte gegen dirre sumerzit!
Fro wirt er niemer ê er an dinem arme
So rehte gûtliche gelit."

„Ich sahe Bothen des Sommers,
Das waren Blumen so roth:
Weißt du noch, schönes Fräulein,
Was neulich ein Ritter dir bot?
Er bot dir verhohlene Minne
Und Treue bis ins Grab:
Nun trauert sein Gemüthe,
Weil du sie wiesest ab.
O laß die Sommerwonne
Jetzt blühn in seinem Muth;
Ihm duftet keine Rose,
Bis er im Arm dir ruht!"

Man sieht, wenn man den alten Text mit der entgegenstehenden Müllerschen Übertragung vergleicht, daß er bei den meisten Liedern sehr frei verfahren ist und die Gedichte „aus seinem Inneren wieder heraussang", nachdem er die Urschrift drei- bis viermal aufmerksam durchgelesen. „Daher wundere man sich nicht," sagt er in der Vorrede weiter, „wenn man hie und da ein Gedicht liest, worin sich kaum ein einziges Wörtchen der Urschrift wiederfindet, und dann auch manches, wo fast nur die alte Rechtsprechung geändert ist. Ich wage doch zu behaupten, daß Alles nach einem Maßstabe gearbeitet ist. Alles gleich treu und gleich frei."

Bei einer so großen Freiheit in den Worten hat W. Müller doch gar manche alte Formen und Wörter in der Übersetzung stehen lassen. Seine Gründe dafür sind: „Viele Äußerlichkeiten nämlich scheinen mir, ohne zugleich das Allerinnerste anzutasten, in den Minneliedern sowol, als auch in andern altdeutschen Gedichten, nicht wohl veränderlich und verneubar: Bei weitem die meisten alten Formen und Wörter aber habe ich darum beibehalten, weil die entsprechenden neueren entweder ganz fehlten oder doch so un-

vergleichlich schlechter waren, daß ich diese schickliche Gelegenheit nicht ungenutzt vorüber lassen konnte, ohne manches schöne Alterthümliche wieder einmal in Andenken zu bringen. Hierher gehört z. B. die Mehrheit: Weibe, für unser häßliches Weiber, und die ebenso wohlklingenden als dem Dichter brauchbaren weiblichen Endungen: Fraue, Maie, und Anderes mehr".

Die alten Versmaße sind, mit wenigen Ausnahmen, unverändert geblieben, nur hie und da machte er sie gleichförmiger; die offenbaren Fehler und Lücken, die in der Urschrift nach seiner Ansicht schon unheilbar waren, verbesserte und ergänzte er in der Übersetzung: „In den Reimen endlich habe ich mir manche Freiheiten erlauben müssen, die den Regeln des neudeutschen Reimes zuwider sind, aber da mir die schöne Biegsamkeit der alten Sprache, die darin selbst der gepriesenen italienischen und spanischen Wenig oder Nichts nachgibt, bei meinen Nachbildungen nicht zu Dienste stand, und ich doch wo es nur irgend möglich schien, die Art und Zahl der urschriftlichen Reime beibehalten wollte, so hielt ich es für verzeihlich, Reime, wie: nicht mit liegt, kann mit Bahn und ähnliche durchgehen zu lassen".

1820 dachte er über eine solche Art des Übertragens poetischer Texte anders; da verwirft er jede Modernisierung der altdeutschen Gedichte, in welchem Grade es immer sei, als an und für sich zwecklos und sogar als schädlich. Sie sind die Vermittler zwischen dem Geist der alten und der neuen Zeit, sagt er,[1]) und die Einfachheit und Unschuld unserer alten Sprache und Poesie gehe in jeder noch so schonenden Verneuerung zugrunde, und die Verschönerungen und Vermannigfaltigungen, die wir, auch mit dem besten Streben, sie zu vermeiden, recht eigentlich aus Naturnotwendigkeit der unbefangenen Nacktheit der zu behandelnden Originale anhängen, lassen nun durch aufgedrungene Vergleichung Blößen und Lücken bemerkbar werden, die vor unserer Einwirkung gar nicht da waren. „Wir verhalten uns" — fügt er zur Erläuterung des Gesagten bei — „mit unserer vielseitigen Bildung zu jenen alten Dichtern, wie Erwachsene zu Kindern. Die Ver-

---

[1]) vgl. Hermes 1820: 1. Hans Sachs, herausgeg. von Joh. Gust. Büsching 1. u. 2. Buch, Nürnberg 1819; 2. Hans Sachs, von Friedr. Furchau, Leipzig 1820.

suche, die Sprache der Kinder nachzuahmen, laufen in vorliegendem Falle selten glücklich aus. Das Einschieben einzelner neuer Wörter und Wendungen (wie z. B. in Tiecks und von der Hagens Verneuerungen) erzeugt in mir den Eindruck von Zersetzungen und Überklebungen; durchgehende Überarbeitungen (z. B. die von Hinsberg und ähnliche, besonders der Minnelieder) geben von dem Geiste des Originals keinen richtigen Begriff."

„Zu Platons Zeit wäre Homers Sprache den Griechen gewiß nicht geläufiger gewesen, als den Deutschen der Gegenwart die Nibelungensprache, wenn jene die Gedichte ihres alten Sängers nicht wie eine Bibel gehandhabt hätten Aber hat man wohl von modernisierenden Überarbeitungen derselben gehört?"

Hier sehen wir schon als leitenden Gesichtspunkt für die Übersetzung poetischer Kunstwerke von Müller die Forderung anerkennen — was wir auch noch weiter unten sehen werden —, das Original möglichst treu wiederzugeben. Er ist überzeugt, daß gerade dieses Bestreben, altdeutsche Gedichte mit einem neuen Gewande in die große Lesewelt einzuführen, als Hauptgrund der Abneigung und Verachtung gegen die ganze altdeutsche Literatur anzusehen sei, die sich durch Satiren und angebliche Kritiken, selbst in Literaturzeitungen von begründetem Rufe, laut machten.

Das komme daher, meint er,[1] daß man an das, was in neuer Sprachweise und Dichtungsform abgefaßt sei, auch oft gern die Anforderungen der neuen Geschmackslehre, deren Grundsätze größtenteils aus fremden Mustern abgezogen sei, stelle, so daß weder das Nibelungenlied noch der Hans Sachs in ihre Fachwerke und Wagschalen sich fügen wollen, man mag beide auch putzen und stutzen soviel man will und kann. Daher ist es im Sinne unseres Autors viel förderlicher, eine gründliche und pünktliche Bearbeitung alter Texte (wie z. B. Beneckes „Edelsteine und Wigalois"), denen man immerhin, wenn man es für nötig hält, eine wörtliche prosaische Übertragung in das Neudeutsche anhängen mag, an welche keine andere Forderung als die des Verständnisses gemacht wird. Und dieses Verständnis ist gewiß leichter beizubringen als der Geschmack an Modernisierungen. „Hat das

[1] Hermes 1820 a. a. O.

Publikum die alten Gedichte nur erst verstanden, so kann der Geschmack daran nicht lange ausbleiben, so sehr sich auch Manche dagegen sträuben mögen, aus den wohlbehaglichen Schranken ihrer Schönheitsideen, in denen sie sich gar viel dünken, herausgerissen und in die wilde Sphäre altdeutscher Volkspoesie hinausgeworfen zu werden".

Gegenüber seiner alten Auffassung vom Jahre 1816 von der Art und Weise, sprachlich unverständliche Texte alter Autoren zu behandeln, hält er jetzt dafür, das Original nach Möglichkeit unangetastet zu lassen; seine eigenen Übertragungen altdeutscher Minnelieder nennt er später „unglückliche Versuche in solchen Modernisierungen".[1])

Weshalb gerade bei der Poesie unseres Meistersingers mit dem Original recht vorsichtig umgegangen werden muß, hängt damit zusammen, „daß sie dem Geiste der neuen Zeit näher steht und mit ihr in religiöser und bürgerlicher Ansicht der Welt, Denkart und Empfindungsweise vielfache Berührungspunkte findet; seine Sprache kann dem Genusse derer, die Luthers Bibel und ein Gesangbuch ohne aufgeklärte Überarbeitung verstehen, nur in einzelnen Wörtern und Formen Schwierigkeiten entgegenstellen. Daher würde ein behutsames und verständiges Wechseln solcher einzelnen alten, aus dem Gebrauch gekommenen Wörter und Formen mit geläufigen neuen den Hans Sachs nicht eben in den Tiefen seiner Eigentümlichkeit erschüttern und könnte kein zwittergestaltiges Ansehen bewirken. Dennoch hat die Sache ihre Schwierigkeiten, und besonders darin, daß durch die Veränderung eines Wortes im Reime eine größere Umwandlung nicht zu vermeiden ist, die sich oft nicht einmal auf die beiden ersten reimenden Verse beschränken läßt, sondern durch den Übergang einer Periode in den neuen Reim immer weiter und weiter fortreißt."

Die beste Art einer Übersetzung kommt dann zustande, wenn man in den Geist des Originals so tief eindringt, daß man es mehr überdichte als übersetze, besonders wenn die fremde Sprache wesentlich verschieden ist von der dem Übersetzer geläufigen und eigenen. Unter einer Überdichtung aber versteht

---

[1]) Hermes 1820 a. a. O.

Müller die „freie Übertragung eines Dichtwerkes, die nur einem Dichter verwandten Geistes gelingen kann, der, in die Begeisterung seines Originals übergehend und sich mit derselben fortbewegend, als Nachbildner im gleichen Geiste auch weiterbilden und umschaffen kann, ohne der Originalität dadurch zu nahe zu treten, die nicht an die Worte gefesselt ist, sondern als belebender Hauch über den Worten schwebt.[1]) Das Original muß also bei einer Überdichtung so wiedergegeben werden, daß das Dichterwort dichterisch nachgedacht, dichterisch nachempfunden und nachgebildet wird, ohne dem Geiste des Originals zu nahe zu treten. „Nachdichtung ist eine reproduktive Dichtung; jede poetische Übertragung ist somit an dichterische Potenzen gebunden, so sehr, wie an die Kenntnis der Originalsprache. Das Ziel des Nachdichters läßt sich dann prägnant dahin bestimmen: er will das Urbild zeichnen mit den dichterischen Mitteln seiner Gegenwart.... Der schlichte Übersetzer wird dieser Frage gar nie nähertreten. Die Observanz der Originalform bleibt ihm selbstverständlich, so gut wie diejenige aller Details und Nebensächlichkeiten oder für seine Zeit unverdaulichen, unverständlichen oder gar unerträglichen Charakteristika. Er wird überall das seiner Zeit Andersartige und Fremde nicht ohne Derbheit zu voller Geltung bringen wollen, überall wird in seinem Werke somit das Archaistische, Nebensächlich-Accidentielle, Nicht-Nationale und Relative grell in den Vordergrund treten, während es seitens des Nachdichters liebevoll und milde vermittelt wird und mehr das Absolute, zu idealem Rechte Bestehende, allgemein und für immer künstlerisch Giltige in seinem Werke das Centrum bildet, von welchem aus sich über das nachgebildete Stück ein nationales Licht ergießt" (Schroeter a. a. O. S. 144 f.). Der Lebenshauch der Originalität muß nach W. Müller über der Nachdichtung eines fremden Kunstwerks zu verspüren sein, und dieser weht z. B. in Streckfuß' Übersetzung wärmer und reger als in der von Gries. Jener ist geistig treuer, dieser wörtlich treuer.

„Der Griessche Tasso[2]) gehört zu den gelungensten Werken

---

[1]) Hermes 1822 S. 49 ff.

[2]) Hermes 1823 S. 282.

derjenigen höchsten Gattung von Übersetzungen, die wir mit dem Namen Überdichtungen ehrend hervorheben sollten.... Der lyrische Ton aus der Tiefe des Herzens spricht uns in den wohlklingenden Stanzen des deutschen Gedichtes bald mehr, bald minder vernehmlich und ergreifend an. Die erste Auflage derselben ist gerade dieser Eigenschaft wegen im ganzen der letzten vorzuziehen, die zwar durchaus wörtlich treuer, im einzelnen hier und da glücklicher in Ausdrücken, Wortstellungen, Sätzen und auch wohl im Bau der Stanzen, im allgemeinen aber schwankend und unstät im Style und Tone ist und die Nacharbeit der Feile und des wieder ausfüllenden Gusses in der Farbe und Gestalt des Ganzen durchschauen läßt."

Von einer Übersetzung als einem poetischen Kunstwerk verlangt unser Kritiker, daß sie den Geist des Originals, den belebenden Hauch desselben nicht zerstöre, wie das in der ersten Auflage der Griesschen Übersetzung und auch in der von Streckfuß der Fall ist. Sie lebt durch denselben lyrischen Geist, der auch im Original weht. Auf den philologischen Wert der zweiten Griesschen Bearbeitung legt er gegenüber dem künstlerischen der ersten desselben Verfassers weniger Gewicht, wenngleich die wörtliche Treue sich mit der geistigen vereinigen soll. Es wäre aber durchaus eine falsche Art des Übersetzens, wenn man die Übersetzung nur mehr noch mit Hilfe des Originals verstehen kann, falls überhaupt da noch von einer Übersetzung geredet werden kann. Es sollte uns nicht verwundern, meint er mit Recht, wenn jemand eine solche Übersetzung noch einmal übersetzte und wohl die zweite zum dritten Male, bis sie endlich dahin käme, daß man sie ohne Original zur Seite verstehen könnte.

Ein guter Übersetzer muß zu seinem Berufe verschiedene Eigenschaften mitbringen; er ist „von Natur vielseitig, denn eine vorherrschende und überwiegende Richtung oder Eigentümlichkeit des Geistes hindert das Eindringen und Untergehen in eine fremde". Aus diesem Grunde sei Goethe ein besserer Übersetzer als Schiller, und Jean Paul möchte nicht leicht imstande sein, irgend einen anderen Schriftsteller erträglich zu übersetzen. Unsere besten deutschen Übersetzer sind nach ihm vielseitig, wie z. B. A. W. Schlegel, der den Shakespeare und den Calderon gleich rein

und treu in sich aufzunehmen und aus sich heraus wiederzugeben vermag.

Freilich soll aber auch ein Übersetzer nicht allseitig sein wollen, wenn er nicht zu einem Fabrikanten herabsinken will, der alle dünne und grobe, weiße, schwarze und bunte Fäden in ein Gerüst spannt. Er muß sich in den Geist des fremden Originals vertiefen, ihn zu erfassen suchen und ihn so zum Ausdruck bringen, wie er auf die Menschen der Vergangenheit und auf seine Zeit gewirkt hat. Ein Übersetzer des Tasso wird anders verfahren müssen als ein Übersetzer des Dante. „Wenn es zu einer glücklichen Übersetzung vieler anderen Dichter hinreicht, dem Gange ihrer Gedanken und der Form ihrer Ausdrücke treu und leicht zu folgen und sie mit geistreicher Virtuosität in einen fremden Sprachkörper überzuführen, so müssen die Forderungen an einen Übersetzer des Tasso vielfacher und schwerer sein. Nicht allein das, was das Wort fest und klar ausspricht, muß einen Übersetzer des Tasso ansprechen, es steht ein unsichtbarer Geist neben den sichtbaren Zeichen der Gedanken, und wer an diesen vorübergeht, ohne ihn um Deutung und Erleuchtung zu befragen, und wenn dieser nicht Antwort gibt, der übersetze einen anderen Dichter.“ [1]) Eine so durch und durch subjektive Poesie Tassos muß von einem berufenen Übersetzer nicht bloß vollständig verstanden, sondern auch tief und warm gefühlt, der lyrische Grundton des Befreiten Jerusalem innig empfunden werden, sonst würde er nur einen starren Körper für einen von warmer Lebensglut bewegten wiedergeben.

Damit will Müller nicht gesagt haben, daß jugendliche und romantische Geistesverwandtschaft eine Bedingung dieses Übersetzerberufes sei. Eine sehr entschiedene Geistesverwandtschaft solcher Art, meint er, treibe eher zum dichterischen Nachschaffen in gleichem Geiste, nicht zum Übersetzen an.

Dante andererseits, dessen große Schöpfung so lebendig aus dem Leben seiner Zeit entsprungen ist, muß auch in seiner Über-

---

[1]) Hermes 1823 a. a. O.

setzung mit der lebendigsten Kraft und Natur der Gegenwart auftreten: Denn es soll das Bestreben eines Übersetzers sein, dem fremden Volke, welchem er das Werk des großen Italieners zuführt, ein solches Bild oder einen solchen Widerhall desselben zu geben, welcher dem Eindrucke verwandter sei, den das Werk auf seine Zeitgenossen gemacht hat, als dem, welchen es gegenwärtig ausübt. Freilich ein Streben, dessen Ziel, namentlich beim Dante, nur aus weiter Ferne, als ein nie erreichbares, die Schritte des Übersetzers leiten kann. Aber dadurch wird ja das Streben an und für sich keineswegs ein unnützes und verfehltes, und alle Übersetzungen mehr oder minder haben das gemeinschaftliche Geschick, niemals ein Ziel zu erreichen. Die Natur ihres Strebens führt es mit sich, daß sie es niemals weiter als bis zu einem Beinahe bringen.

Was die Übersetzer griechischer Dichter betrifft, so ist da Voß zu nennen, über dessen Übersetzertätigkeit unser Autor sehr eingehen durteilt.[1] „Durch Voß ist leider für die Übersetzungen aus der griechischen Poesie ein gewisser Ton und Takt herrschend geworden, wodurch das Original, immer um viele Grade in die Höhe geschoben, sich in einen bausbäckigen und gespreizten Charakter fügen muß. Am meisten haben das die Homerischen Gesänge und Aristophanes empfunden, mehr und minder aber alle Griechen, welche der unermüdliche Übersetzer verdeutscht hat.“ Vossens „Ton und Takt“, seine Art und Kunst zu übersetzen, war für seine Zeit etwas Neues und wurde von vielen, zu denen auch Müller gehörte, anfangs einseitig beurteilt. „Wenn er dem Verständnis des Originals in ganz anderer Weise nachging — als seine Vorgänger —, so stellte er sich auch für die Übersetzung ein ganz anderes Maß von Treue zur Aufgabe. Er folgte dem Vorbilde von Vers zu Vers, suchte mehr eine entsprechende Anordnung des Satzbaues im Verse zu gewinnen und sah bald, daß man auf diesem Wege einen großen Teil eigentümlicher homerischer Wendungen herübernehmen könne, ohne der eigenen Sprache Ge-

---

[1]) Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik 1827. „Die elegischen Dichter der Hellenen“, nach ihren Überresten übersetzt und erläutert von W. E. Weber, Frankfurt a. M. 1826.

walt zu tun und mit dem großen und köstlichen Gewinn des altgriechischen Charakters und Kolorits."[1])

Allein der Eindruck von Vossens Übersetzertätigkeit, besonders nach seiner zweiten Homerübersetzung, war für ihn im allgemeinen nicht günstig. Man meinte, er sei nicht einfach und naiv genug, der trauliche Ton des Originals sei durch seine Arbeit unterbrochen und häufig etwas Erkünsteltes, wohl gar Undeutsches an dessen Stelle getreten. Man nahm Anstoß an Wortstellungen, Wortbildungen und Wortfügungen. Darauf weist auch Gruppe . a. O. S. 78 hin und sagt, daß Wielands eingehende Kritik im 11. Stück des Deutschen Merkurs von 1795 in diesem Sinne gehalten und damals als ein treffendes und gerechtes Urteil über Voß angesehen worden sei, sowie es denn auch für längere Zeit die Tonart angeschlagen habe und selbst maßgebend für mehrere Kritiken A. W. Schlegels geworden sei.

Und Goethes Urteil über Voß aus dem Jahre 1829 wird uns daher nicht überraschen: „Voß hat sicher eine treffliche Übersetzung vom Homer gemacht; aber es wäre zu denken, daß jemand eine naivere, wahrere Empfindung des Originals hätte besitzen und auch wiedergeben können, ohne im ganzen ein so meisterhafter Übersetzer wie Voß zu sein" (Eckermann). Weiter bemerkt Müller: „Dieser Voßsche Mißgriff ist (in neuester Zeit) vielfach gerügt und sogar verspottet worden, aber dennoch hat sich der Einfluß seines Beispiels nicht unterdrücken lassen, und je populärer der Voßsche Homer unter dem deutschen Publikum geworden ist, desto schwieriger wird es sein, einem mehr homerischen Homer mit seiner kindlich großartigen Einfachheit einen Weg in dasselbe zu bahnen".

Ein Gegner der Voßschen Übersetzerschule ist W. E. Weber, der Verfasser der Sammlung „Die elegischen Dichter der Hellenen".[2]) „Nichtsdestoweniger versteigt er sich aber doch zuweilen über den Ton und Takt des Originals. Die elegische Grazie der Griechen nähert sich oft der Prosa mit einer so sorglosen Leichtigkeit, daß nur die sprachliche und metrische Form sie von derselben zu trennen

[1]) O. F. Gruppe, Deutsche Übersetzungskunst, Hannover 1859, S. 66.

[2]) Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik 1827 usw. a. a. O.

scheint. Diese Scheidewand fehlt uns nun aber in der deutschen Sprache: Die jonischen Sprachformen, die eigentümliche poetische Wortstellung und der metrische Rhythmus trennen bei den Griechen, wenn auch jeder andere Unterschied dazwischen wegfiele, die Elegie mit der entschiedensten Sicherheit von dem Numerus der schönsten attischen Prosa. Die schwierigste Aufgabe für einen deutschen Übersetzer griechischer Elegien scheint sonach darin zu liegen: die Mittelstraße zu halten zwischen dem Hinabsinken in die Prosa und dem Versteigen in einen hyperelegischen, der Ode sich nähernden Sprachcharakter."

Treue und Schönheit sind nach Gries, dem berühmten Übersetzer der großen romanischen Epen, die beiden Hauptforderungen, die man an jede poetische Übersetzung zu machen hat. Goethe meint (bei Gelegenheit der „Zenobia"), man soll dem Originale durchaus treu und seiner Nation verständlich und behaglich sein. Wann ist eine Übersetzung treu und wie weit hat der Übersetzer in dieser Hinsicht zu gehen? Darüber ist viel gesprochen und geschrieben worden. „Allzu natürliche Treue", sagt Lessing im 8. Stück der Dramaturgie, „macht jede Übersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann."

Der Streit über den Begriff des Wortes „Treue" in der Übersetzerterminologie, so führt W. Müller aus,[1]) kann wohl deshalb nie ganz geschlichtet werden, weil gewissermaßen die Treue nach dem verschiedenen Charakter des zu übersetzenden Gedichts auch einen verschiedenen Charakter haben muß. Die Treue eines Übersetzers der Äneide wird eine ganz andere sein als die eines homerischen Übersetzers, daran ist nicht zu zweifeln. Wo kunstreiche, wohlberechnete und deutlich bewußte Komposition, gesuchter Effekt in der Wahl und Stellung der Sätze und Wörter, also überhaupt formelle Poesie vorwaltet, da ist eine wörtliche treue Übersetzung unerläßlich. Neben der wörtlichen Treue gibt es auch eine geistige Treue der Übersetzungen. Eine Vereinigung beider wäre das Ideal. Der Geist der Naturpoesie läßt sich nicht in einzelnen Wörtern und Tönen aufgreifen. Daher ist es so schwer,

---

[1]) Hermes 1822, Über die deutschen Übersetzungen des Homer.

den Homer zu übersetzen, zu verdeutschen, auch in bezug auf die Form.[1]) Obwohl die deutsche Sprache in metrischer Hinsicht weniger Beruf hat zum Hexameter als die lateinische, so ist sie doch geeigneter, die homerische Sprachweise nachzubilden, als die lateinische des goldenen Zeitalters, in welcher der gute alte Homer sich immer einen Virgilischen Überzug würde gefallen lassen müssen, der ihm schlecht steht. Wenn auch nach Schlegel es wahr ist, daß die deutschen Übertragungen von Homers Gedichten in Prosa und Versen von allen Sprachen der Urschrift mit glücklicher Treue am nächsten kommen, so ist nach Müller, wie schon angedeutet wurde, doch daran festzuhalten, daß eine Verdeutschung des Homer geradezu unmöglich sei. „In Ermangelung eines nationalen und zugleich der homerischen Sprache und dem homerischen Verse so zusagenden Metrums bleibt dem deutschen nur die Wahl, eine mehr oder minder modernisierte Parodie des Homer zu liefern, oder in einer treuen hexametrischen Übersetzung zu erproben, wie viel von dem Naturgeiste des homerischen Gesangs in einem künstlichen Metrum wiederzugeben sei. Die alte und vielumstrittene Frage der Möglichkeit einer deutschen Homerübersetzung hat Wilhelm Müller also auch dahin beantwortet, daß wir eine wahre Übersetzung des Homer niemals erhalten können, „die den höchsten Begriff erfüllt, den wir mit dem Worte Übersetzung verbinden", so daß Homer für uns in allen Stücken das sei, was er für die Griechen war, und ohne Bedenken über die Möglichkeit einer hexametrischen Version zu hegen, können wir den Zweifel an der Schicklichkeit derselben nie völlig beseitigen. Etwas ganz anderes ist es mit den hexametrischen Übersetzungen des Virgil, Ovid, Apollonius Rhodius und überhaupt aller poetischen Kunstwerke des (römischen) Altertums. In diesen ist der Hexameter ein künstliches Metrum wie bei uns.

Es muß also der Gesichtspunkt maßgebend sein, inwieweit die deutschen Übersetzer sich dem Geiste des Homer in seiner Form zu nähern bemüht waren, daneben aber auch dem Geiste der homerischen Poesie möglichst getreu nachfolgen.

Dir erste Voßsche Übersetzung der Odyssee hat am besten die

---

[1]) vgl. Hermes 1822 a. a. O.; vgl auch oben S. 29 ff.

geistige Treue des Orginals gewahrt, in jeder neuen Bearbeitung hat sie mehr und mehr gelitten, ist sie zu einer mehr formellen und wörtlichen Nachbildung — manchmal könnte man sagen Nachäffung — geworden.

Um des Mangels an geistiger Treue willen tadelt Müller, wenn auch ungern, den Altmeister deutscher Übersetzungskunst und seine Homerübersetzungen, so verdienstlich diese Arbeit um die deutsche Sprache und das klassische Altertum auch sind. „Man mag zugeben, daß jene erste Übersetzung der Odyssee von Voß mancherlei im Versbau, wie auch in einzelnen Redensarten und Wörtern zu bessern übrig läßt, aber im ganzen genommen ist sie doch unvergleichlich deutscher und homerischer als irgend eine der späteren Überarbeitungen. Wie sehr müssen wir daher bedauern, daß der gelehrte und fleißige Mann, der ein halbes Leben an die Arbeit gesetzt hat, sich nicht damit begnügen wollte, die Flecken, Lücken und Mängel jener ersten Übersetzung allmälig zu tilgen und auszufüllen, sondern sie als einen unreifen Versuch ganz verwarf und auf neuen Grundsätzen eine neue gründete. Schon in der zweiten Übersetzung vermissen wir oft den Hauch eigener Begeisterung, den klaren leicht beweglichen Fluß der Rede, die natürliche, einfach reiche Sprache — Vorzüge, welche ihre Vorgängerin so glücklich auszeichnen — und von Auflage zu Auflage wird nun die Sprache starrer und kälter, die Rede unklarer und schwerflüssiger, und der Genius der deutschen Poesie leidet nicht geringeren Zwang als der Genius des Homer“.[1])

Neben der ersten Voßschen Arbeit nennt unser Autor noch die ersten vier Gesänge der Ilias von Bürger als einen in Einzelheiten freilich mangelhaften, aber im ganzen glücklichen Versuch. Auch hier klinge der Ton des homerischen Gesanges rein und kräftig.

Auch Streckfuß strebte in seiner Übersetzung von „Ariosts rasender Roland“[2]) mehr nach der Erreichung des charakteristischen Tones des Originalgedichts als nach einer wörtlichen Ver-

---

[1]) Hermes 1822 S. 323 f. a. a. O.

[2]) Hermes 1822 S. 49 ff. a. a. O.

deutschung desselben. Er opferte, wo etwas geopfert werden mußte, die wörtliche Treue immer der geistigen auf. Es mag sein, daß in vielen Stellen mit geringeren Opfern der Grad von geistiger Treue zu erreichen gewesen wäre, zu dem wir Streckfuß gelangen sehen; das Bestreben selbst aber ist gewiß, sowohl an und für sich, als auch namentlich bei einer Übertragung des Ariost, ein richtiges. Streckfuß ist so tief in den Geist des Originals eingedrungen, hat sich ihm so vertraut und befreundet gemacht, daß er es, ohne Gefahr, ihm untreu zu werden, wagen durfte, den rasenden Roland mehr zu überdichten als ihn zu übersetzen. Auch der Übersetzung von Ariosts fünf Gesängen rühmt er nach, daß Herr Streckfuß durch sie einen neuen Beweis seines entschiedenen Berufes gegeben habe, „den leichtfüßigen Ariost in den Banden der schwerer beweglichen deutschen Sprache und Prosodie einzufangen, ohne daß dieser in der Gefangenschaft eine muntere Laune und seinen freien Gang verlöre. Ja der Übersetzer scheint uns in den fünf Gesängen oft recht übermütig glücklich mit seinem Originale in der nachlässigen Unbefangenheit des Skizzierens zu wetteifern, und wir möchten behaupten, daß ein aufmerksamer Leser aus der Streckfußischen Arbeit schon einigermaßen auf die Verschiedenheit des poetischen und sprachlichen Stils schließen könne, welche zwischen dem geglätteten Roland und den gleichsam erst bozzirten Cinque canti obwaltet“.

Mit der Treue einer Übersetzung ist der Begriff der Wörtlichkeit nicht zu verwechseln; diese ist noch lange keine Treue. Die Ausführungen Schlegels hierüber, dessen Anschauungen wohl auf die Kunsttheorien W. Müllers eingewirkt haben, mögen hier zur Ergänzung und Vertiefung beitragen.[1]) „Zur Treue gehört, daß dieselben oder ähnliche Eindrücke hervorgerufen werden; denn diese sind hier ja eben das Wesen der Sache. Deswegen ist zuvörderst alles Übertragen von Versen in Prosa verwerflich: Denn das Silbenmaß soll kein bloß äußerlicher Zierrat sein, und ist es bei echten Gedichten auch nicht, sondern gehört zu den ursprünglichen und wesentlichen Bedingungen der Poesie.

Ferner da alle metrischen Formen eine entschiedene Bedeu-

---

[1]) Allgem. Lit. Zeitung 1825 S. 573 ff.

tung haben, und die Notwendigkeit derselben an ihrer bestimmten Stelle sich sehr wohl dartun läßt — wie denn überhaupt Einheit der Form und des Wesens das Ziel aller Kunst, und je mehr sie sich gegenseitig durchdringen und eine in der anderen spiegeln, desto höher die Vollendung — so ist es einer der ersten Grundsätze der Übersetzungskunst, ein Gedicht so viel nur immer die Natur der Sprache erlaubt in demselben Silbenmaß nachzubilden. Es sollen also bei einer treuen Übersetzung dieselben oder ähnliche Wirkungen hervorgerufen werden als das Original ausübt. Der deutsche Übersetzer einer fremden Dichtung muß aus derselben eine deutsche Dichtung schaffen, um auf die deutsche Welt wirken zu können."

Auch Müller betont stets, daß eine gute Übersetzung den Eindruck und Genuß des Originals wiedergeben soll; so habe Streckfuß durch seine Übersetzung uns einen deutschen Dante geliefert, bei dem der Geist des Originals so richtig, stark und lebendig zum Ausdruck kommt, als überhaupt eine Übersetzung und als besonders eine Verdeutschung des Dante im 19. Jahrhundert es vermag.[1]) Doch die Forderung, eine Übersetzung solle den Eindruck wiederholen, den das Original auf seine Zeit und sein Land hervorgebracht hat, bedarf nach unserem Autor einer Einschränkung. Für Dante ist das sehr schwer zu erreichen, ja unmöglich. „Denn wir müßten für die Übersetzung das Zeitalter des Dante mit zu uns übersetzen. Desgleichen mag die Übersetzung eines Scottschen Ritterromans leisten; aber bei einem deutschen Homer oder Dante werden wir uns mit einem sehr geringen Grade dieser Originalwirkung begnügen müssen, und es fragt sich nur, ob das mühselige Nachbilden von sprachlicher Altertümlichkeit, Härte und Dunkelheit einen höheren Grad derselben erreichen wird, als das lebendige Auffassen des lebendigen Geistes in derjenigen Sprachform, welche die gegenwärtigen Bedingungen eines Organs für die Poesie des Dante erfüllt." [2])

Ein Meisterwerk deutscher Übersetzungskunst ist die „Hölle" von Streckfuß (die Hölle des Dante Alighieri, übersetzt und er-

[1]) Allgem Lit. Zeitung 1827 S. 196.
[2]) Allgem. Lit. Zeitung 1827 Bd. 1 S. 186.

läutert von K. Streckfuß, Halle 1824). Sie besitzt die Eigenschaften, die von einer guten Übersetzung gefordert werden: lebendig kräftige Originalität der selbstschöpferischen Nachdichtung, eigene innere Lebenskraft, nicht etwa eine leichtsinnig aus willkürlicher Freiheit dem vertriebenen Geiste des Originals untergeschobene, ein Surrogat für das Leben des Originals, sondern sie lebt und webt vielmehr in und aus dem Leben des großen Dichters, wie ein treuer Jünger, welcher ganz in den Geist seines Meisters unterzugehen strebt und sich eben dadurch in dessen Geist emporschwingt. Die Lektüre dieser Übersetzung hat auf unseren Autor einen, wie er sagt, so überraschend hinreißenden Eindruck gemacht, daß selbst ein des Italienischen unkundiger Leser in der Kopie den großartigen, gewaltigen und durch und durch eigentümlichen Lebensgeist des Originals zu empfinden und zu verstehen imstande wäre. Müller hat die Probe darauf gemacht und die Übersetzung einige Male laut vorgelesen und gefunden, daß sie den bezeichneten Eindruck weder bei den Hörern verfehlt hat, welche den Dante schon aus dem Original kannten, noch bei denen, die ihn durch diese Nachbildung zuerst kennen lernten.[1])

Geist und Ton des Originals möglichst unversehrt zu erhalten, war auch der Grundsatz, den W. Müller selbst bei der Herausgabe der „Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts“ beobachtet hat; durch keine hinweggenommene und keine hinzugefügte Silbe durfte der Ton der alten Gedichte auch nur im mindesten verstimmt werden. Wo bedeutendere Abänderungen unvermeidlich waren, hat er immer die Originalstelle unter dem Text beigebracht.

„Was die Form betrifft“, sagt er,[2]) „in welcher die alten Gedichte in unserer Sammlung auftreten, so ist sie durch die Bestimmung des Werkes für das größere — und bequeme — Publikum bedingt worden. Die neue Orthographie ist eingeführt, die alten Formen umgestaltet worden, nur wo die Umgestaltung der alten Formen dadurch, daß sie den Reim bildete, größere und bedeutendere Veränderungen nach sich gezogen haben würde, mußte sie stehen bleiben.“ Es sollte eine überdachte, zweckmäßig angebrachte

---

[1]) Allgem. Lit. Zeitung 1825 Bd. 1 S. 337 f.

[2]) Bibliothek deutscher Dichter usw. S. 13 Vorrede.

Änderung der veralteten, zum Teil selbst unverständlich gewordenen Orthographie sein, ohne daß dadurch Geist, Form und Wesen der Dichtung selbst entstellt oder gar auf eine so betrübte Art modernisiert worden ist, wie wir dies wohl zuweilen bei Wiedergebung alter Dichter sehen müssen.[1])

Seine Ansicht von der Übertragung alter Dichtwerke spricht er auch noch an anderen Stellen aus.[2]) „So ist denn auch hier der Grundsatz in Ehren gehalten worden: je ferner und fremder eine poetische Eigentümlichkeit in ihren Formen uns erscheint, desto weniger dürfen wir an ihr modeln und putzen; und ein Weckherlin in dem Gewande, welches unser Opitz trägt, wäre kein Weckherlin mehr." Um den alten Text des Originals möglichst rein und treu uns zu überliefern, hat er „nur hie und da, wo durch eine natürliche Umsetzung der Worte ein sehr gewichtiger Akzent aus der kurzen Silbenstelle in die lange gebracht werden konnte, und umgekehrt, oder wo eine harte Abkürzung oder Zusammenziehung durch dasselbe Mittel gemildert werden mochte", Hand an den alten Text gelegt, und nächstdem sind nur die fremdartigsten und der jetzigen Sprachweise widersprechendsten Ausdrücke getilgt worden, welches um so verzeihlicher ist, da selbst Weckherlins Zeitgenossen manche Idiotismen solcher Art in seinen Gedichten rügten. Statt der Silbenzählung durchweg eine Silbenmessung in Weckherlins Verse einzuführen, würde, selbst wenn es ohne große Umgestaltungen möglich wäre, unerlaubt gewesen sein, indem dadurch eine seiner formellen Eigentümlichkeiten verwischt worden wäre. Das Anstößigste und Schrofffste dieser Eigentümlichkeit hie und da zu ebnen und zu glätten, tut ihr dagegen keinen wesentlichen Eintrag, und macht sie uns erträglicher.[3])

Der Gedanke, die geistige Treue, den Geist des Originals dem Leser zu erhalten, hat ihn denn auch vor allem bei der poetischen Übertragung der Faurielschen Sammlung neugriechischer Volkslieder geleitet. „Was diese Übertragung betrifft, so hoffen wir, daß sie nicht allein dem der neugriechischen Sprache Unkundigen

[1]) vgl. hierzu Lit. Konversationsblatt 1828 Nr. 86 S. 342.

[2]) S. VIII der Vorrede zu der „Bibliothek der Dichter des 17. Jahrhunderts".

[3]) Auserlesene Gedichte von Rudolf Weckherlin in Bibliothek deutscher Dichter usw. VIII—X.

das Original so weit ersetzen möge, als eine Übersetzung das überhaupt vermag, sondern auch dem Leser, welcher zu dem Verständnis des Textes zu gelangen strebt, ein philologisches Hilfsmittel zu diesem Zwecke abgebe. Natürlich mußte der Hauptgesichtspunkt bei einer poetischen Übersetzung auf das erste Ziel gerichtet sein; jedoch hat die Leichtigkeit der Nachbildung des langen reimlosen Metrums, verbunden mit der Einfachheit der Wortfügung, es uns möglich gemacht, in wörtlicher Treue mit der französischen Übersetzung in Prosa zu wetteifern" (pg. Xf. des Vorworts zu der Übersetzung der Faurielschen Lieder).

Immer suchte er aber auch in seiner Übersetzertätigkeit mit der geistigen Treue nach Möglichkeit auch die wörtliche Treue zu verbinden.

Den Reim, welcher in mehreren Liedern des zweiten Teiles der Faurielschen Sammlung herrscht, vorzüglich in den Gesängen der Inselbewohner und Küstenstädter, hat Müller in seiner Übersetzung nicht wiedergegeben, um nicht zu weit von der treuen und schlichten Nachbildung des Originaltones abzuweichen, den er in den Räuberliedern einmal angeschlagen hat. „Am empfindlichsten", sagt er, „wird der Reim in den Distichen vermißt werden, aber gerade diese kleinen zarten Akkorde der Liebe hätten sehr frei behandelt werden müssen, damit nicht in der engen Form einer gereimten Nachbildung ihr leichter, flüchtiger Geist erstickt worden wäre" (Fauriel l. c. 2. Teil pg. II). „Auch die Metra der kurzversigen Tanzlieder", bemerkt er an ebendieser Stelle, „sind in unserer Übersetzung hier und da zugunsten der deutschen Muse ein wenig verändert worden."

Wir lassen eine Probe aus den Scherzen und Seufzern der Liebe von den griechischen Küstenländern und Inseln gesammelt, in Original und Übersetzung folgen (vgl. Fauriel a. a. O. 4. Abschn. Lieder in Distichen II S. 155 Nr. 63 und 64.

63.

Χελιδονάκι Θαγενῶ, ς τὰ χείλη σου νὰ κάτσω
Νὰ σὲ φιλήσω, μιὰ καὶ δυὸ, καὶ πάλε νὰ πετάζω.

„O daß ich eine Schwalbe würd' und säß' auf deinen Lippen,
Daß ich dir ein paar Küsse gäb' und dann von hinnen flöge!"

64.

Χελιδονάκι Θάγενῶ, νά ῤ Θω ς τὴν κάμαράσου,
Νὰ κάμω τὴν φωλίτσαν, μου εις τὰ προςκέφαλάσου.

„O daß ich eine Schwalbe würd' und käm' in deine Kammer,
Und könnte da mein Nest mir baun auf deines Hauptes Kissen!"

Eine gute wörtlich treue Übersetzung darf sich nicht so weit vom Original entfernen, wie es die französische und englische Übersetzung neugriechischer Volkslieder, erstere mehr, letztere weniger tun. Der deutschen Übersetzung gibt er vor der französischen und englischen den Vorzug „der Sprache wegen, deren Natur es möglich gemacht hat, dem Original fast Wort auf Wort in seiner eigentümlichen metrischen Form nachzufolgen, ohne durch irgend einen Zwang den freien und natürlichen Charakter des Volksliedes zu entstellen".[1])

Diese Auffassung vertritt er auch in der sehr scharfen Kritik an einer rheinischen Übersetzung neugriechischer Volkslieder.[2])

1824[3]) gibt er einige Proben aus seinen „Neugriechischen Volksliedern" als Ankündigung einer vollständigen Übersetzung der Sammlung von Fauriel und sagt dann in einer Nachschrift: „Der Übersetzer beabsichtigt seine metrische Verdeutschung, welche sich dem Original so treu als möglich anschließt, daß sie nicht allein jeden Vers, sondern auch jeden Halbvers, mit wenigen Ausnahmen Wort auf Wort wiedergibt, mit gegenüberstehendem neugriechischen Original abdrucken zu lassen, um dadurch den Anfängern im Studium der neugriechischen Sprache ein anziehendes Übungsbuch in die Hände zu geben".

Bei der Formgebung und der Beobachtung der wörtlichen Treue hat dann der Übersetzer noch eins im Auge zu behalten, daß er nämlich nicht zu sehr in der Form stecken bleibe und in dem Bestreben, möglichst korrekt in der formellen Wiedergabe eines fremdsprachlichen Textes zu sein, der wahren geistigen Treue Gewalt antut. So kann eine Übersetzung in der Nachahmung

---

[1]) vgl. Lit. Konversationsblatt 1825 Nr. 122.
[2]) Ebenda 1825 Nr. 191.
[3]) Ebenda 1824 Nr. 229.

einer fremden Prosodie und Sprache und dadurch gegen den Geist der deutschen Sprache und Metrik fehlen und recht weit vom Original sich entfernen, was auch Wilhelm Müller mit Recht verwirft. Herr K. hat in seiner Dante-Übersetzung einige Härten des Versmaßes scheinbar vorsätzlich stehen lassen und stellenweise den jambischen Rhythmus in einen trochäischen verwandelt, um dadurch vielleicht die Dantesche Rauhigkeit des Ausdrucks, deren er sich überhaupt befleißigt, wiederzugeben, auch an die Prosodie des Originals und der ganzen italienischen Poesie zu erinnern.

„Ein gewagter Versuch, dem die deutsche Prosodie nicht danken wird. Denn, was sollte aus dieser werden, wenn jeder Übersetzer aus einer fremden Sprache im deutschen Versbau den Regeln des fremden huldigte?"[1]) So sagt auch Schroeter[2]): „Keine Sprache hat schlechtweg das Recht, fremde Metren zu usurpieren. Eine Kunstform, welche der einen Sprache eignet, wird nicht immer einer anderen frommen; wohl aber so oft jeder anderen zuwider bleiben. Ein Versmaß, welches die eine Sprache aus sich herausgeboren, läßt sich um so weniger einer anderen oktroyieren, je mehr die eine von der anderen durch elementare und konstitutive Bedingtheiten sich unterscheidet". Es ist nach Jakob Grimm (Grammatik, Einleitung) eine Verkehrtheit oder eitles Spiel, verschwundene oder fremde Versmaße, welchen unsere heutigen Sprachverhältnisse nicht gewachsen sind, neu einzuführen oder nachzubilden.

In der Sprache, im Stil ist Herr Kannegießer zu gemacht, gezwungen, gesucht im Altertümlichen und daher des lebendigen Geistes eigener nachdichtender Begeisterung weniger teilhaftig als die Streckfuß'sche Arbeit."[3]) Er sucht einen altertümlichen Anstrich für seine Übersetzung zu erringen, wählt gern ungewöhnliche Ausdrücke und Wendungen, scheut Härten und Dunkelheiten nicht und macht sich mit einem Worte einen Stil, der ihm dem Danteschen auch im sprachlichen Charakter angemessen scheint".

---

[1]) Allgem. Lit. Zeitung 1827 Bd. 1 S. 197.
[2]) Schroeter a. a. O. S. 146.
[3]) Allgem. Lit. Zeitung 1827 S. 198.

„Nichts aber ist schwieriger," sagt Müller weiter,[1] „als das Durchführen und Aufrechthalten eines solchen gemachten Stils, welcher sich in Form und Farbe von dem Typus entfernt, welchen die National-Poesie des Zeitalters, unbeschadet der Freiheit, welche die Individualität der Gattung und des Autors fordern darf, als den herrschenden und allgültigen anerkennt. Das Herausrücken aus der Sphäre der lebendigen Gegenwart geschieht nie ohne Gefahr, in absterbende Altertümelei zu geraten, und das ängstliche Suchen nach dem Seltenen und Fremdartigen verführt gar leicht in eine manierirte Eigentümlichkeit hinein, deren Charakter sich allmälig immer weiter von dem des Originals entfernt, in dessen übertriebener und vereinzelter Nachahmerei er sich zu bilden angefangen hat. Davon zeugen auch besonders die letzen Übersetzungen von Voß, deren Stil nur eine Karikatur desjenigen ist, den er sich bei seinen ersten Arbeiten als einen homerischen angebildet hatte. Es kommt nicht darauf an, ob das Original in einem solchen Stile hier und da bis zu den überraschendsten Klangnachbildungen verfolgt wird, sondern ob der neugeschaffene Stil, im Ganzen aufgefaßt, der Wirkung entspreche, die das Original in uns hervorbringt. Alles Altertümliche aber, insoweit es bloß der Sprachform eigen ist, wird kein Übersetzer seinem Original nachbilden dürfen; wir müßten denn z. B. den Homer in die Sprache der Nibelungen, oder den Dante in die des Narrenschiffes übersetzen können."

In einzelnen Stellen erreicht nach dem Urteil Müllers die Übersetzung Kannegießers das Höchste, was tiefes Eindringen in den Geist und die Form des Originals mit eigener Bildungskraft nur irgend zu leisten vermag. Aber die Meisterstellen wechseln nur zu oft mit solchen, in denen ein mühsames und erschlafftes Nachdrechseln von Worten und Wendungen den flüchtigen Geist, der die Worte zusammenhält, zersetzt oder auch eine fast verzweifelnde Kühnheit das sich sträubende Original in verzerrter Karikatur gefangen nimmt. Löblich ist freilich das durch die ganze Überarbeitung sichtbare Streben, sich dem Original auch im Gange und Stande der Worte so treu als möglich anzuschließen,

---

[1]) Ebenda 1827 S. 197.

aber der Grad der wörtlichen Treue kann nur nach dem Erreichten oder Erreichbaren der geistigen Treue gemessen und gewürdigt werden.

Steht das Urteil über Wilhelm Müller als eines gottbegnadeten Dichters und Sängers fest, „der so hold im Scherz, so süß in der Wehmut, so reich in der Liebe, so leicht und kühn im Aufschwunge ist, den die kommenden Zeiten lieben werden wie die jetzige Zeit, weil er echt volkstümlich ist, was so wenige zu sein verstehen“,[1] so mögen andererseits unsere Untersuchungen über die ästhetisch-kritischen Anschauungen des Dessauer Dichters ein wenig dazu beitragen, die Kenntnis und das Verständnis seines künstlerischen Schaffens und Strebens zu vertiefen.

Das Gesunde der Romantik, ihre Vorliebe und Begeisterung für echt deutsches Wesen, für das urwüchsig Volkstümliche ist in Wilhelm Müller verkörpert. Es ist im wesentlichen nichts Neues, was er ausspricht; nichts, was nicht schon vor ihm und zu seinen Lebzeiten von Größeren über Kunst gedacht und geschrieben wurde. Wir haben auf Goethe und die Romantik hingewiesen, deren Ideen ohne Zweifel auf die Kunstanschauung Wilhelm Müllers eingewirkt haben.

Aber er, ein Mann von klarem und kritischem Verstande hat alles selbständig und rein verarbeitet und als Kritiker seinen künstlerischen Grundsätzen in eigener Weise eine bestimmte Fixierung gegeben. Viele seiner Gedanken, so über die Lyrik, über das Volkslied, über die Übersetzungskunst können in ihrer von ihm gegebenen klaren Fassung noch heute in jedem Handbuch der Poetik stehen. Das Wesen des Ritornells hat er vielleicht am ersten klar erkannt und zum Ausdruck gebracht.

„In allem was Wilhelm Müller that, war ein überaus schöner und heiterer Ernst, der jeder Seite das Edelste abzugewinnen wußte und es mit zarter Hand auf die ihm bestimmte Stelle führte. Er vergaß nie den Gelehrten über den Dichter, nie den Dichter über den Gelehrten. — Beide wandelten Hand in Hand,

[1]) Literarisches Konversationsblatt 1821 Nr. 299.

und zu ihnen gesellte sich die reinste Humanität, die das Beste hervorhob, wenn es gleich der Schutt von Jahrhunderten oder, was noch schlimmer wirkt, Neid, Scheelsucht und Egoismus bedeckt hatten.“ Dieses schöne und treffende Urteil des Herausgebers der Sammlung italienischer Volkslieder von W. M. (vgl. Egeria pg. VII f.), sowie ein anderes Wort, das noch zu Lebzeiten des Dichters seine Persönlichkeit, sein Wesen und Schaffen sehr richtig kennzeichnet, sollen unvergessen bleiben und unsere Ausführungen schließen:

„Wilhelm Müllers reichbewegtes Leben, darin er Sinn und Seyn so schlicht und klar erhalten, hat in seinem Inneren auf harmonische Ausbildung der edelsten Geisteskräfte gewirkt, und es scheint, als wäre er nur Hellenist und Lateiner, sowie echter Kenner aller neueren europäischen Sprachen, um sich selbst als Deutscher und in der Deutschheit recht klar zu werden, denn die mit Aufopferung, Fleiß und Glut erworbenen Schätze einer Fülle hoher und seltener Kenntnisse sind ihm, da reiner Eifer ihn beseelte, auch nur zu einem heilsamen Besitztum geworden. Nichts ist bei ihm, was man sagen könnte, kleben geblieben, alles ist rein verarbeitet, wie edles Metall im chemischen Prozeß, kein Vorurteil ist aufgekommen, und was er sich angeeignet, darf er im schönsten Sinn sein nennen“.[1])

[1]) Literarisches Konversationsblatt 1821 Nr. 299.

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

Lebenslauf.

Geboren bin ich Aloys Joseph Becker am 12. Januar 1874 zu Bingen am Rhein als Sohn der Eheleute Philipp Becker II und dessen Gemahlin Margareta geb. Schweigert. Zunächst besuchte ich die Elementarschule meiner Vaterstadt und das Progymnasium zu Gau-Algesheim im Kreise Bingen; dann von Obertertia ab das Großherzogliche Gymnasium zu Bensheim und Mainz. Herbst 1895 machte ich an letzterer Anstalt das Abiturientenexamen und lag dann einige Semester dem Studium der Philosophie und Theologie am Mainzer Seminar ad S. Bonifacium ob. Zur Fortsetzung meiner akademischen Studien bezog ich nach kurzer Lehrtätigkeit an einer Privatanstalt Ostern 1899 die Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität zu Bonn, wo ich Philosophie, neuere Philologie, Geschichte und Erdkunde studierte. Im Sommersemester 1903 bestand ich dortselbst die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen und war alsdann an dem Königlichen Gymnasium zu Düsseldorf und Neuß, sowie an dem Städtischen Gymnasium und Realprogymnasium zu Eschweiler als Lehrer tätig. Seit Herbst 1905 bin ich als Oberlehrer an dem Königlichen Lehrer-Seminar zu Elten am Niederrhein.

Meine Lehrer auf der Hochschule waren vor allem die Herrn Professoren: Baeumker, Erdmann, Geyser, Litzmann, Wilmanns, Frank, Drescher, Foerster, Trautmann, Gauffinez, Ritter, v. Bezold, Rein und Philippson. Allen diesen Herrn sei hiermit herzlichst gedankt.


3 2044 050 663 459

